

समर्पणः—

स्वर्गीय कृष्ण सिता के भारों
मे
बिगड़ा आर्यीर्षाद गदा
मेरे साथ रहा है

अपनी बातें

अपने शोध-कार्य को पुस्तक-रूप में प्रकाशित होते देख कर, मेरे मन में अनेक स्मृतियाँ जाग्रत हो रही हैं। आज उन सबकी याद मुझे आ रही है जिनका किञ्चित् सहारा, प्रोत्साहन तथा स्नेह और जिनका पुण्य आशीर्वाद मुझे मेरे जीवन में पग-पग बढ़ा सका है। और जब मैं मुड़ कर गत-जीवन की ओर देखता हूँ तो लगता है मुझको लेकर मेरे पास अपना जैसा कुछ नहीं है। यदि मेरे जीवन से वह सब कुछ निकाल दिया जाय जो दूसरों के स्नेह और आशीर्वाद का है तो लगता है मैं शून्य को घेरे हुए परिधि मात्र रह जाऊँगा।

आज मुझे सबसे अधिक उन गुरुजनों का स्मरण आ रहा है जिन्होंने मेरे विद्यार्थी-जीवन के पग-पग पर मुझे सहारा दिया है। उनका स्नेह पूर्ण प्रोत्साहन ही था जो मेरी विषय निराशाओं में भी मुझे आशा और आश्वासन देता रहा है। परीक्षाओं में जब जब अपनी विषयता और दूसरों के अन्याय के कारण मेरा प्राप्य मुझे नहीं मिला, मेरे उन गुरुजनों ने समत्वपूर्ण स्नेह के स्वर में दही बंहा था—“अध्ययन और आज्ञा की इन परीक्षाओं में कोई संबंध नहीं, रघुवंश, राणी के मंदिर में साधना ही सच्ची परीक्षा है।” सो सब कुछ तो मैं नहीं कर सका, लेकिन उनके स्नेह से जो प्रोत्साहन और प्रेरणा मिलनी शोभी, उसी के बलस्वरूप मैं इस रास्ते इतना आगे बढ़ सका हूँ—यह मेरा विश्वास है।

दिव्यविद्यालय के विद्यार्थी-जीवन में मुझे सब में अधिक संघर्ष करना पड़ा है। पर गुरुजनों की कृपा मुझ पर रही है और उनका मैं आभारी हूँ। होस्टल-जीवन में मुझे जो मुविषाएँ प्राप्त थी उसके लिए अपने होस्टल के सेक्रेटरी पं० अनन्दीनछाद की दुने और

वार्डन पं० देवीप्रसाद जी का मैं कृतज्ञ हूँ। पूज्य दुवे जी के सहज स्वभाव के लिए मेरे मन में अत्यंत भद्रा है। भद्रेश कुलपति पं० अमरनाथ झा जी ने समय-समय पर जो सहायता और सुविधाएँ मुझे प्रदान की, उनके बिना मेरा कार्य सम्भव नहीं था और मैं उनकी उदारता के प्रति अनुग्रहीत हूँ। पूज्य डा० घोरेंद्र वर्मा जी ने मेरे कार्य के विषय में समय-समय पर परामर्श आदि से मुझे सहायता दी है, और उसके लिए मैं उनका आभारी हूँ।

पूज्य डा० रामकुमार वर्मा जी के निरीक्षण में मैंने यह कार्य किया है। और उन्होंने निरन्तर अपना बहुमूल्य समय देकर मेरी सहायता की है। उनके स्नेह और अनुग्रह दोनों के लिए मैं कृतज्ञ हूँ। पूज्य पं० हजारीप्रसाद द्विवेदी जी ने जो स्नेह और अपना समय मुझे दिया, वह स्मरणीय है। मैं कई सप्ताह तक शांति निवेदन में उनके साथ रहकर जो स्नेह और परामर्श पा सका, उसके लिए नहीं जानता कि किस प्रकार कृतज्ञता प्रकाशन करूँ।

भद्रेशा शुभ भी महादेवी जी ने व्यस्त और अस्वस्थ स्थिति में भी इसके लिए दो शब्द लिखने का कष्ट उठाया है। उनका जो सहज स्नेह मुझे प्राप्त है, उसके लिए क्या कहूँ। साथ ही इधर कई व्यक्तियों से जो स्नेह और सहयोग मुझे अपने परम आत्मीय और सुहृद् मित्रों, रामलाल, आत्माराम, केशवप्रसाद, गंगाप्रसाद पाण्डेय, रामविहारी और ब्रजमोहन जी से मिलता रहा है—उसका इस अवसर पर स्मरण अन्याय ही आ जाना स्वाभाविक है—हम अपने संबंधों की निकटता में ऐसे ही हैं।

इस स्वाज्ञ-कार्य को लेकर कुछ ऐसे आत्मीय मित्रों की स्मृतियाँ मेरे मन में कौंध रही हैं, जो मेरे हर्ष-विषाद का कारण हैं।

श्रीमूयकाश ने यदि मुझे एम० ए० पास करने के बाद न दिया होता, तो शायद ही यह कार्य मैं प्रारम्भ कर बहन मोतारानी और भाई रामानन्द से मिलाने का भय भी

इन्हीं का है। इन दोनों ने मेरी आर्थिक कठिनाई के प्रारम्भिक वर्षों में जो सहायता दी है, उसके बिना मैं हलाहावाद नहीं रह सकता था। स्वर्गीय मयुराप्रसाद की याद तो आज मेरे विशाखी जीवन की सबसे निर्मम कसक है—वे मेरे एम० ए० के सहाठी थे और उनका स्नेह और हास्य मेरे लिए सबसे सबल प्रेरणा शक्ति था।

खोज-कार्य के संबंध में श्री पृथ्वीनाथ जी ने पुस्तकालय और पुस्तकों को खोजने में, श्री 'चेम' जी ने पुस्तकों को सूची बनाने में और हमारे लाइब्रेरी के उपाध्यक्ष श्री त्रिवेदी जी तथा श्री मिश्र जी ने जो सौजन्यता तथा सहायता दी है उसके लिए मैं अत्यंत आभारी हूँ।

इस पुस्तक के छपने का श्रेय भाई हरीमोहन दान और श्री पुरुषोत्तमदास जी टंडन को है, उनकी इस कृपा के लिए मैं आभारा हूँ। साथ ही हिन्दी साहित्य प्रेस के कर्मचारियों का भी कृतज्ञ हूँ।

अन्त में मैं पाठकों से क्षमा माँगूँगा, क्योंकि पुस्तक में छपाई और मूल संबंधी अनेक भूलें रह गई हैं जिनको अगले संस्करण में ही सुधारा जा सकेगा।

राष्ट्रपुत्र कृष्ण ७, २००५

रघुचंद्र

दो शब्द

दृश्य प्रकृति मानव-जीवन को अथ से इति तक चक्रवाल की तरह घेरे रहती है। प्रकृति के विविध कोमल-कठिन सुन्दर-विरूप, ध्वस्त-रहस्यमय रूपों के आकर्षण-विकर्षण ने मनुष्य की बुद्धि और हृदय को कितना परिष्कार और विस्तार दिया है इसका लेखा जोखा करने पर मनुष्य प्रकृति का सब से अधिक श्रेणी टहरेगा। वस्तुतः संस्कार-क्रम में मानवजाति का भावजगत हो नही उसके चिन्तन की दिशाएँ भी प्रकृति के विविध रूपात्मक परिचय तथा उससे उत्पन्न अनुभूतियों से प्रभावित हैं।

ऐसी स्थिति में वाक्य, जो बुद्धि के मुक्त वातावरण में खिला भावमूमि का फूल है प्रकृति से रंग रूप पाकर विकसित हो सका तो आश्चर्य नहीं।

हमारे देश की धरती इतनी विराट है कि उसमें प्रकृति की सभी सरल कुटिल रेखाएँ और हल्के गहरे रंग एकत्र मिल जाते हैं। परिणामतः युग विशेष के काव्य में भी प्रकृति की अनमिल रेखाएँ और विरोधी रंगों की स्थिति अनिवार्य है। पर इन विभिन्नताओं के मूल में भारतीय दृष्टि की वह एकता अनुप्राण रहती है जो प्रकृति और जीवन को किसी विराट समुद्र के तल और जन के रूप में ग्रहण करने की अभ्यस्त है।

हमारे यहाँ प्रकृति जीवन का एक अविच्छिन्न आकार भी है। हमारी प्रकृति को काव्य-स्थिति तक का अवरोह और देवालय से

५ तक का

मिलते हैं।

६ रूपों की

१-वैभव की

चित्रशाला है।

वैदिककाल के ऋषि प्राकृतिक शक्तियों से समीत होने के कारण उनकी अर्चना वन्दना करते थे, ऐसी धारणा संकीर्ण ही नहीं भ्रान्त भी है। उषा, मरुत, इन्द्र, वरुण जैसे सुन्दर, गतिशील, जीवनमय और व्यापक प्रकृति रूपों के मानवीकरण में जिस सूक्ष्म निरीक्षण, सौन्दर्यबोध और भाव की उन्नत भूमि की अपेक्षा रहती है वह अज्ञान-जनित आतंक में दुर्लभ है। इसके अतिरिक्त मनोविकार और उनकी अभिव्यक्ति ही तो काव्य नहीं कहला सकती। काव्य की कोटि तक पहुँचने के लिए अभिव्यक्ति को कला के द्वार से प्रवेश पाना होता है।

हमारे वैदिक कालीन प्रकृति-उद्गीर्ण भाव की दृष्टि से इतने गम्भीर और व्यञ्जना की दृष्टि से इतने पूर्ण और कलात्मक हैं कि उन्हें अनुभूत न कहकर स्वतः प्रकाशित अथवा अनुभावित कहा गया है।

इस सहज सौन्दर्य-बोध के उपरान्त जो जिज्ञासामूलक चिन्तना जागी वह भी प्रकृति को केन्द्र बना कर घूमती रही। वेदान्त का अद्वैतमूलक सर्ववाद हो या सांख्य का द्वैत मूलक पुरुष-प्रकृतिवाद सब चिन्तन-सरणियाँ प्रकृति के घरातल पर रह कर महाकाश को छूती रहीं।

उठती गिरती लहरों के साथ उठने गिरने वाले को जैसे सब अवस्थाओं में जल की तरलता का ही बोध होता रहता है उसी प्रकार वैदिककाल के अलौकिक प्रकृतिवाद से संस्कृत काव्य की स्नेह सौहार्दमयी संगिनी प्रकृति तक पहुँचने पर भी किसी विशेष अन्तर का बाँध न हो यह स्वाभाविक है।

संस्कृत काव्यों के पूर्वार्ध में प्रकृति ऐसी व्यक्तिस्वमयी और स्पन्दनशील है कि हम किसी पात्र को एकाकी की भूमिका में नहीं पाते। कालिदास या भवभूति की प्रकृति को जड़ और मानव भिन्न

स्थिति देने के लिए हमें प्रयास करना पड़ेगा। जिस प्रकार हम पर्वत, वन, निर्भर आदि से शून्य घरती की कल्पना नहीं कर सकते उसी प्रकार इन प्रकृति रूपों के बिना मानव की कल्पना हमारे लिए कठिन हो जाती है।

संस्कृत काव्य के उत्तरार्ध की कथा कुछ दूसरी है। भाव के प्रवाह के नीचे बुद्धि का कठोर घरातल अपनी सजल एकता बनाये रहता है, किन्तु उसके चकते ही यह पंक्ति और अनमिल दरारों में बैठ जाने के लिए विवश है।

हिन्दी काव्य को संस्कृत काव्य की जो परम्परा उत्तराधिकार में प्राप्त हुई वह रुढ़िगत तो हो ही चुकी थी साथ ही एक ऐसे युग को पार कर आई थी जो संसार को दुःखमय मानने का दर्शन दे चुका था। जीवन की देशकाल गत परिस्थितियों ने इस साहित्य-परम्परा को इतना अवकाश नहीं दिया कि वह अपनी कठोर सीमा रेखाओं को कुछ फीमल कर सकती। परन्तु जिस प्रकार जीवन के लिए वह सत्य है कि वह अंश-अंश में पराजित होने पर भी सर्वांश में कभी पराजित नहीं होता उसी प्रकार प्रकृति भी अपराजित ही रही है। हर नवीन युग की भावमूर्ति पर वह ऐसे नये रूप में आविर्भूत होती रहती है जो न सर्वतः नवीन है और न पुरातन।

हिन्दी काव्य का मध्ययुग अनेक परस्पर विरोधी विद्वान्तों, आदर्शों और परम्पराओं को अपनी नैर्वाहिक विशेषता पर सँभाले हुए है। उसने अपने उत्तराधिकार में मिले उपकरणों को अपने पय का सम्बल मात्र बनाया और जहाँ वे भारी जान पड़े वहीं उनके कुछ अंश को निसंकोच फेंक कर आगे पय बढ़ाया। आज वर्तमान के आतापन से उन सुदूर अतीत के शक्तियों पर दृष्टिपात करते ही हमारा मस्तक सम्मान से नत हो जाता है, अतः उनके काव्य की कोई निष्पक्ष विवेचना सहज नहीं। विस्तार की दृष्टि से भी यह कार्य अधिक समय और अप्यवसाय की अपेक्षा रखता है। दर्शन और

भाव की दृष्टि से यह काव्ययुग ऐसा विविध रूपात्मक हो उठे
उसकी किसी एक विशेषता के चुनाव में ही जिज्ञासा बढ़ गई

निर्गुण के मुक्त आकाश में समुणवाद की इतनी दृढ़
बदलियों घिरी रहती हैं कि पैनी दृष्टि भी न आकाश पर ठहर
और न पटाश्री पर स्थिर हो पाती है। साधना के श्रकूल लिङ्ग
में माधुर्य भाव के इतने फूल खिले हुए हैं कि न रुकने वाले वा
भी ठहर-ठहर जाते हैं। अव्यक्त रहस्य पर व्यक्त तत्व ने हमें
लींच दी है की एक की नापतोल में दूसरा नपता-दुजता लग

ऐसे युग की प्रकृति और उसकी काव्य स्थिति के सामने
का कार्य विषय की विविधता के कारण एक दिशा में नहीं बढ़

भाई रघुवंश जी ने इस युग के काव्य और प्रकृति को
शोध का विषय स्वीकार कर एक नई दिशा की सफल खोज की

शोधमूलक प्रबन्धों के सम्बन्ध में प्रायः यह धारणा है
कि उनमें शोधकर्त्ता का अध्यवसाय मात्र 'अपेक्षित' है, न
प्रतिमा उसके लिए अनावश्यक है। इस धारणा का काव्य में
मौलिककृती और चिन्तनशील विद्वान के बीच की सीमा
जायगी जो विदेशी भाषा के प्राधान्य के कारण बढ़ती ही गई।

प्रस्तुत प्रबन्ध के लेखक प्रतिभावान साहित्यिक और कव्य
विशारद हैं अतः उनके प्रबन्ध में चिन्तन और भाव का
समन्वय स्वाभाविक हो गया है। हिन्दी के क्षेत्र में कव्य-
संरचना ही उनका विषय रहा है, अतः उनके अध्ययन में
अधिक विस्तृत है।

किसी कृति को भ्रष्टि रहित कहना तो उनके लेख
विशारद का मार्ग बंद कर देना है। विश्वास है कि प्रस्तुत
की भ्रष्टियों में भी विद्वानों की भावी विकास के संकेत निहारे।

स्थिति देने के लिए हमें प्रयास करना पड़ेगा। जिस प्रकार हम पर्वत, वन, निर्भर आदि से शून्य धरती की कल्पना नहीं कर सकते उसी प्रकार हम प्रकृति रूपों के बिना मानव की कल्पना हमारे लिए कठिन हो जाती है।

संस्कृत काव्य के उत्तरार्ध की कथा कुछ दूसरी है। भार के प्रवाह के नीचे बुद्धि का कठोर घरातल अपनी सजल एकता बनाए रहता है, किन्तु उसके चकते ही वह पंकिल और अवभिज्ञ दरारों में बैठ जाने के लिए विवश है।

हिन्दी काव्य को संस्कृत काव्य की जो परम्परा उत्तराधिकार में प्राप्त हुई वह रुढ़िगत तो हो ही चुकी थी साथ ही एक ऐसे दुर्ग पार कर आई थी जो संसार को दुःखमय मानने का दर्शन दे चुका था। जीवन की देशकाल गत परिस्थितियों ने इस साहित्य-रत्न को इतना अवकाश नहीं दिया कि वह अपनी कठोर सीमा रेखाओं को कुछ कोमल कर सकती। परन्तु जिस प्रकार जीवन के निरन्तर सत्य है कि वह अंश-अंश में पराजित होने पर भी सर्वोपरि पराजित नहीं होता उसी प्रकार प्रकृति भी अपराजित ही रहती है जो न सर्वतः नवीन है और न

हिन्दी काव्य का मध्ययुग
आदर्शों और परम्पराओं को
हुए है। उसने
पथ

भाव की दृष्टि से यह काव्ययुग ऐसा विविध रूपात्मक हो उठा है। उसकी किसी एक विशेषता के चुनाव में ही जिज्ञासा थक जाती है।

निर्गुण के मुक्त आकाश में सगुणवाद की इतनी सजल रंगी बदलियों घिरी रहती हैं कि पैनी दृष्टि भी न आकाश पर ठहर पाती। और न घटाओं पर स्थिर हो पाती है। साधना के अकूल सिकता-विस्तार में माधुर्य्य भाव के इतने फूलखिले हुए हैं कि न रुकने वाले कठोर पा भी ठहर-ठहर जाते हैं। अव्यक्त रहस्य पर व्यक्त तत्त्व ने इतनी रेतों खींच डी हैं की एक की नापतोल में दूसरा नपता-गुलता रहता है।

ऐसे युग की प्रकृति और उसकी काव्य स्थिति के सम्बन्ध में शोध का कार्य विषय की विविधता के कारण एक दिशा में नहीं चल पाता।

भार्य्य रघुवंश जी ने इस युग के काव्य और प्रकृति को अपनी शोध का विषय स्वीकार कर एक नई दिशा की सफल खोज की है।

शोधमूलक प्रबन्धों के सम्बन्ध में प्रायः यह धारणा रहती है कि उनमें शोधकर्त्ता का अभ्यवसाय मात्र अपेक्षित है, मौलिक प्रतिभा उसके लिए अनावश्यक है। इस धारणा का कारण यहाँ के मौलिककृती और चिन्तनशील विद्वान के बीच की खाई ही करी जायगी जो विदेशी भाषा के प्राधान्य के कारण बढ़ती ही गई।

प्रस्तुत प्रबन्ध के लेखक प्रतिभावान साहित्यिक और अभ्यवसायी प्रशामु हैं अतः उनके प्रबन्ध में चिन्तन और भाव का अन्धका सम्बन्ध स्वभाविक हो गया है। हिन्दी के क्षेत्र में आने से पहले संस्कृत ही उनका विषय रहा है, अतः उनके अध्ययन की परिधि अधिक विस्तृत है।

किसी कृति की त्रुटि रहित कहना तो उनके लेखक के मावी विकास का मार्ग बन्द कर देना है। विश्वास है कि प्रस्तुत अध्ययन की त्रुटियों में भी विद्वानों की मावी विकास के संकेत मिलेंगे।

प्रकृति. और हिन्दी काव्य

आमुख

§ १—प्रस्तुत काव्य को आरम्भ करने के पूर्व हमारे सामने 'प्रकृति और काव्य' का विषय था। प्रचलित अर्थ में इसे काव्य में प्रकृति-चित्रण के रूप में समझा जाता है, पर हमारे सामने विषय प्रवेश यह विषय इस रूप में नहीं रहा है। जब हमको हिन्दी साहित्य के भक्ति तथा रीति कालों को लेकर इस विषय पर खोज करने का अवसर मिला, उस समय भी विषय को प्रचलित अर्थ में नहीं स्वीकार किया गया है। हमने विषय को काव्य में प्रकृति संबन्धी अभिव्यक्ति तक ही सीमित नहीं रखा है। काव्य को कवि से अलग नहीं किया जा सकता, और कवि के साथ उसकी समस्त परिस्थिति को स्वीकार करना होगा। यही कारण है कि यहाँ प्रकृति और काव्य का संबन्ध कवि की अनुभूति तथा अभिव्यक्ति-दोनों के विचार से समझने का प्रयास किया गया है, साथ ही काव्य की रसात्मक प्रभाव-शीलता को भी दृष्टि में रखा गया है। विषय की इस विस्तृत सीमा में प्रकृति और काव्य संबन्धी अनेक प्रश्न सन्निहित हो गए हैं। प्रस्तुत काव्य में केवल 'ऐसा है' से सन्तुष्ट न रहकर, 'क्यों है ?' और 'कैसे है ?' का उत्तर देने का प्रयास किया गया है। काव्य के विस्तार से यह स्पष्ट है कि इस विषय से संबंधित इन तीनों प्रश्नों के आधार पर आगे बढ़ा गया है। सम्भव है यह प्रयोग नवीन होने से प्रचलित के अनुरूप न लगता हो; और प्रकृति तथा काव्य की दृष्टि से युग की व्यापक पृष्ठ-भूमि और आध्यात्मिक साधना संबन्धी विस्तृत विवेचनाएँ विचित्र लगती हों। परन्तु विचार करने से यही उचित लगता है कि विषय की मर्याद विवेचना वैज्ञानिक रीति से इन तीनों ही प्रश्नों को लेकर की जा सकती है।

गया है। दूसरे भाग में निश्चित कालों के काव्य के अध्ययन को प्रस्तुत करके सिद्धान्तों को एकत्रित किया गया है: यह विगमन प्रणाली है। अन्य जिन शास्त्रों के सिद्धान्तों का आश्रय लिया गया है वह साधारण सहज बोध के आधार पर ही हो सका है। यह सहज बोध का आधार प्रस्तुत विषय के अनुसृत है; आगे इस पर प्रथम भाग के प्रथम प्रकरण में विचार किया गया है।

§ ४—हमारे ज्ञान-कार्य की सीमा में हिन्दी साहित्य के भक्ति तथा रीति काल स्वीकृत हैं। परन्तु प्रस्तुत विषय की दृष्टि से इन दोनों कालों का अलग मानकर चलना उचित नहीं होगा, ऐसा कार्य के आगे बढ़ने पर समझा गया है। इसलिए इन दोनों को हमने सर्वत्र हिन्दी साहित्य का मध्यम युग माना है। संक्षेप में विचार से अनेक स्थलों पर वेदल मध्ययुग कहा गया है। भारतीय मध्ययुग को अलग करने के लिए उसके लिए सर्वदा 'भारतीय मध्ययुग' का प्रयोग किया गया है। भक्ति-युग के प्रारम्भ से रीति-मननशील प्रवृत्तियों मिलती रही है और भक्ति-काव्य का परम्पराएँ बाद तक चलाकर चलती रही हैं। यह बहुत कुछ अवसर और संयोग भी हो सकता है कि युग के एक भाग में एक प्रकार के महान कवि अधिक हुए। वयसि राजनीतिक वातावरण का प्रभाव रीति-काल की प्रेरणा के रूप में अवश्य स्वीकार किया जावेगा। परन्तु इन कारणों से अधिक महत्वपूर्ण बात इन कालों को मध्ययुग के रूप में मानने के लिए यह है कि अधिकांश भक्त-कवि साहित्यिक आदर्शों का पालन करते हैं और अधिकांश रीतिकालीन कवि साधक न होकर भी भक्त हैं। इस के प्रतिरिक्त जैसा कहा गया है विषय के विचार से इन कालों को एक नाम से कहना अधिक उचित होगी रहा है। ऐसा करने से एक ही प्रकार की बात को दोबारा कहने से बचा जा सकता है और साथ ही कार्य में सामञ्जस्य स्थापित किया गया है। प्रकृति के विचार से रीति काल भक्ति-काल में समझ बहुत संदिग्ध हो जाता।

इस प्रकार भक्ति-काल तथा रीति-काल के लिए सर्वत्र मध्ययुग व प्रयोग किया गया है।

§ ५—मध्ययुग के काव्य की प्रवृत्तियों के विषय में विचार करे समय 'स्वच्छंदवाद' का प्रयोग हुआ है। यह शब्द अंगरेज़

स्वच्छंदवाद और

प्रकृतिवाद

शब्द 'Romanlicism' से बहुत कुछ समता रखे हुए भी बिलकुल उसी अर्थ में नहीं समझा जा सकता है। इसका विभेद बहुत कुछ विवेचन

के माध्यम से ही व्यक्त हुआ है। यहाँ यह कह देना ही पर्याप्त है कि इनमें जीवन की उन्मुक्त अभिव्यक्ति का विषय समान है, पर प्रकृति संबंधी दृष्टि विन्दुओं का भेद है। आगे की विवेचना में काव्य में प्रकृति रूपों की व्याख्या करते समय प्रकृतिवादी रूपों का उल्लेख तुलनात्मक दृष्टि से किया गया है। इस तुलनात्मक अध्ययन से इस युग के काव्य में प्रकृति के स्थान के प्रश्न पर अधिक प्रकाश पड़ सका है और प्रकृतिवादी दृष्टि की उपेक्षा का कारण भी स्पष्ट हो गया है। प्रकृतिवाद या 'रहस्यवादी साधक' का प्रयोग ऐसे ही प्रसंगों में हुआ है जिनका अर्थ उन कवि अथवा रहस्यवादियों से है जिन्होंने प्रकृति के अपना माध्यम स्वीकार किया है।

§ ६—मध्ययुग के काव्य को समझने के लिए एक बात का जान लेना आवश्यक है। यह है इस युग का रूपात्मक रुढ़िवाद (Formalism); यस्तुतः जिस अर्थ में हम आज इसे रूपात्मक रुढ़िवाद लेते हैं, उस युग के लिए यह ऐसा नहीं था। यस्तुतः भारतीय आदर्शवाद में जो 'सादर्य' की भावना स्वर्गीय कल्पना से रूप ग्रहण करती है, उसी का यह परिणाम था। भारतीय कला तथा साहित्य में परम्परा या परिपाटी आदर्श के रूप में स्वीकृत होती आती थी, और उसका अनुकरण साहित्य तथा कला का आदर्श बन गया था। इसी कारण अधिकतर मध्ययुग के काव्य में लगता है किमी एक ही प्रकार (टाइप) का

अनुकरण है। किसी युग के काव्य को समझने के लिए उसके वातावरण और आदशों को जान लेना आवश्यक है। साधारण आलोचना के प्रय में इस बात की स्वतंत्रता हो सकती है कि हम अपने विचार और आदशों से किसी युग पर विचार करें। परन्तु खोज-कार्य में हमारे सामने युग का प्रत्यक्षीकरण और उसकी वास्तविक प्रवृत्तियों की व्याख्या होनी चाहिए। इसी सिद्धान्त की दृष्टि से प्रस्तुत कार्य में युग को उसकी भावना के साथ समझने के प्रयास में उसकी रूपात्मक रुढ़िवादिता को स्वीकार किया गया है।

§ ७—विषय का क्षेत्र नवीन होने के कारण शब्द तथा शैली दोनों की कठिनाइयों सामने आई हैं। शब्दों के विषय में केवल उन्हीं नवीन शब्दों को अपनाया गया है जिनके लिए शब्द शब्द और शैली नहीं थे अथवा उचित शब्द नहीं मिल सके। नवीन शब्दों को प्रसंग के साथ बोध-गम्य करने का प्रयास किया गया है, फिर भी इस विषय में कुछ कठिनाई आवश्यक हो सकती है। कुछ शब्दों का प्रचलित अर्थ से भिन्न अर्थ में प्रयोग किया गया है। इनमें 'विज्ञान' शब्द अधिक महत्व पूर्ण है। आइडिया (Idea) के अर्थ में आइडिलिज्म के समानार्थ में विज्ञानवाद का प्रयोग हुआ है। इसके प्रचलित अर्थ के लिए भौतिक विज्ञान (Science) शब्द का प्रयोग किया गया है। यद्यपि इससे साथ वैज्ञानिक (Scientist) शब्द को प्रचलित अर्थ में स्वीकार किया गया है। इससे विवेचना में कोई भ्रम भी नहीं हो सकता, क्योंकि पहले अर्थ के साथ 'विज्ञानवाद' तथा विज्ञान-सत्य तथा विज्ञान-वादी शब्द ही बनते हैं। कुछ शब्दों की सूची अन्त में सुविधा की दृष्टि से दे दी गई है। शैली की दृष्टि से भी कुछ कठिनाइयों सामने रही हैं। सम्पूर्ण कार्य में सम्भव है कुछ विचार तथा उदाहरण दुहरा गए हों, क्योंकि कार्य के विमात्रन की दृष्टि से ऐसा हो सकता था। मरसक ऐसा होने से बचाया गया है; फिर भी इस विषय में त्रुटियों के लिए क्षमा याचना की जा रही है।

विषय संबंधी निष्कर्षों को व्याख्या के साथ ही स्पष्ट कर दिया गया है। इसलिए उनको एकत्रित रखने की आवश्यकता नहीं है।

प्रयाग विश्वविद्यालय,
प्रयाग

३१ जनवरी, १९४८ ई०

३

विषय निर्देशक

मुख्य—विषय प्रवेश—मानव की मध्य स्थिति—कार्य की सीमा का निर्देश—युग की समस्या—स्वच्छंदवाद और प्रकृतिवाद—रूपात्मक रूढ़िवाद—गन्द और शैली ।

प्रथम भाग

प्रकृति और काव्य

प्रथम प्रकरण

ति का प्रश्न (रूपात्मक और भावात्मक) २-२८

प्रकृति क्या है—सहज बोध की दृष्टि—विवेचना का क्रम
भौतिक प्रकृति—भौतिक तत्त्व और विज्ञान तत्त्व—भारतीय
तत्त्ववाद—यूनानी तत्त्ववाद—सहज बोध की स्वीकृति ।

दृश्य प्रकृत—मन और शरीर—समानान्तरवाद—सचेतन
प्रक्रिया—दोनों ओर से—दृष्टा और दृश्य—दृश्यमगत्
प्राथमिक गुण—माध्यमिक गुण—सामान्य और विशेष ।
साधनार्थिक प्रकृति—दिक्-काल का द्वाया रूप—धर्मात्मक
स्थिति—प्रकृति का मानकीकरण—भावमग्न प्रकृति—
सामाजिक स्तर—धार्मिक साधना ।

द्वितीय प्रकरण

के मध्य में मानव २९-५०

प्रकृति श्रद्धालु में ।

जिनारोप, विकास में मानव—विकास के साध—चेतना में
दिक्-काल—प्रकृति से अनुकूलता—मानव निर्मित मानव ।
चेतन (आत्म-चेतन) मानव और प्रकृति—आत्म चेतना

प्रकृति और कला में सौन्दर्य—कलात्मक दृष्टि—मानसिक स्तरों का भेद ।

प्रकृति का सौन्दर्य—दोनों पक्षों की स्वीकृति—भावपक्ष : संवेदनात्मकता—सहचरण की सहानुभूति—व्यञ्जनात्मक प्रति-विम्ब भाव—रूपात्मक वस्तु-पक्ष—मानस शास्त्रीय नियम ।

प्रकृति सौन्दर्य के रूप—विभाजन की सीमा—महत्—सवेदक सचेतन—प्रकृति प्रेम—मानव इतिहास के क्रम में ।

पञ्चम प्रकरण

प्रकृति सौन्दर्य और काव्य

६७—१२६

काव्य की व्याख्या—विभिन्न मतों का समन्वय—काव्य सौन्दर्य व्यञ्जना है—काव्यानुभूति—काव्याभिव्यक्ति—भाव-रूप—ध्वनि-विम्ब—सामञ्जस्य—काव्यानन्द या रसानुभूति ।

आलंबन रूप में प्रकृति—प्रकृति काव्य—स्वानुभूत सौन्दर्य चित्रण—आदाद भाव—आनन्दानुभूति—आत्मतल्लीनता—प्रतिविम्बित सौन्दर्य चित्रण—सचेतन—मानवीकरण भावमग्न ।

उद्दीपन रूप प्रकृति—मानव काव्य—मानवीय भाव और प्रकृति—मनःस्थिति के समानान्तर—भावोद्दीपक रूप—अप्रत्यक्ष आलंबन रूप—भावों की पृष्ठभूमि में प्रकृति—भाव व्यञ्जना—सहचरण की भावना ।

रहस्यानुभूति में प्रकृति—प्रतीक और सौन्दर्य—भावोत्प्लाव । प्रकृति सौन्दर्य का चित्रण—रेखा चित्र—संश्लिष्ट चित्रण—कलात्मक चित्रण—आदर्श चित्रण तथा रुढ़िवाद—स्वर्ग की कल्पना ।

प्रकृति का व्यञ्जनात्मक प्रयोग—व्यञ्जना और उपमान—उपमानों में रूपाकार—उपमानों से स्थितिव्यञ्जना—उपमानों से भाव व्यञ्जना ।

द्वितीय भाग

हिन्दी साहित्य का मध्य युग (प्रकृति और काव्य)

प्रथम प्रकरण

काव्य में प्रकृति की प्राचीन परम्परा

१२६-१५६

(मध्ययुग की पृष्ठ भूमि) काव्य और काव्य शास्त्र ।

काव्य शास्त्र में प्रकृति—काव्य का मनस्परक विषयि पद—
संस्कृत काव्य शास्त्र में इसका उल्लेख—उपेक्षा का परि-
णाम—रस की व्याख्या—उद्दीपन विभाव—आरोप—
अलङ्कारों में उपमान योजना—हिन्दी काव्य शास्त्र ।

काव्य परम्परा में प्रकृति—काव्य रूपों में प्रकृति—सांस्कृतिक
आदर्श रुढ़िवाद—वर्णना शैली ।

प्रकृति रूपों की परम्परा—आलंवन की सीमा—उन्मुक्त
आलम्बन पृष्ठ भूमि ; वस्तु आलंवन—भाव आलंवन—
आरोपवाद—उद्दीपन की सीमा—विशुद्ध उद्दीपन विभाव
—अलंकारों में उपमान—सौन्दर्य से वैचित्र्य—भाव
संयोजना और रुढ़िवाद—हिन्दी मध्ययुग की भूमिका ।

द्वितीय प्रकरण

मध्ययुग की काव्य प्रवृत्तियाँ

१६०-१६०

युग की समस्या—शैलियों की कड़ी—युग योजना तथा
राजनीति—सन्दर्भ वातावरण ।

युग की प्रकृति और काव्य—दर्शन और जीवन—सद्वृत्ति
आत्मनुमूर्ति—समन्वय दृष्टि—विश्वनात्मक अद्वैत—व्या-
पक समता—उन्मुक्त दर्शन—धर्म और समाज का नियमन
—विद्रोह और विमोह—मानव धर्म ।

काव्य में सन्दर्भवाद—साधना की दिशा—मेम और भक्ति—
सद्वृत्ति वास्तवनिर्वाह—साधक और कवि—उपहास ।

भाषा—स्वच्छंद जीवन—अभिव्यक्त भावना—चरित्र-
चित्रण—असफल आन्दोलन ।

प्रतिक्रियात्मक शक्तियाँ—सांप्रदायिक रुढ़िवाद—धर्म और
विरक्ति—भारतीय आदर्श भावना—काव्य शास्त्र की
रुढ़ियाँ—रीति काल ।

स्वच्छंदवाद का रूप ।

तृतीय प्रकरण

आध्यात्मिक साधना में प्रकृति

१६१-२४५

साधना युग ।

साधना और प्रकृतिवाद—प्रकृति से प्रेरणा नहीं—अध्यात्म का
आधार—अनुभूति का आधार : विचार—ब्रह्म का रूप—
ईश्वर की कल्पना—प्रेम भावना—भारतीय सर्वेश्वरवाद ।

संत साधना में प्रकृति-रूप—सहज जिज्ञासा—आराध्य की
स्वीकृति—एकेश्वरवादी भावना—प्रवहमान् प्रकृति—
आत्म तत्त्व और ब्रह्म तत्त्व का संकेत—आध्यात्मिक ब्रह्म
की स्थापना—सर्जना की अस्वीकृति तथा परावर—अशांत
सीमा : निर्मल तत्त्व—सर्वमय परम सत्य—विश्वसर्जन की
धारती—आत्मा और ब्रह्म का संबंध—भौतिक तत्त्वों के
माध्यम से—परम तत्त्व रूप—भाषाभिव्यक्ति में प्रकृति
रूप—प्रेम की व्यंजना—शान्त भावना—रहस्यानुभूति की
व्यंजना—उत्सवों से संबन्धित व्यंजना—इन्द्रिय प्रत्यक्षों का
संयोग—अधिभौतिक और अलौकिक रूप—विश्वात्मा की
कल्पना—अतीत की भावना—अतिप्राकृत का आश्रय—
रहस्यवादी भाव व्यंजना—दिव्य प्रकृति से—साधना में
उदीपक प्रकृति रूप—अन्तर्मुखी साधना और प्रकृति—
उलटवर्तियों में प्रकृति उपमान—प्रेम का संकेत—चरम
क्षण में रूपों का विचित्र संयोग ।

चतुर्थ प्रकरण

आध्यात्मिक साधना में प्रकृति रूप कमलः) २४६-२८५
 प्रपञ्चों की व्यञ्जना में प्रकृति-रूप—आरस के गूँधी कवि—
 ऐश्वर्यवाद की भावना—परिव्याप्त सृष्टि—अन्यरूप—
 वातावरण निर्माण में आध्यात्मिक व्यञ्जना—सत्य और
 प्रेम—अलौकिक सौन्दर्य (रूपात्मक)—भावात्मक—प्रेम
 संबन्धी व्यञ्जना—प्रतिबिम्ब भाव—सौन्दर्य आलोकन—
 भावात्मक सौन्दर्य का प्रभाव—मंकेन रूप और प्रकृति में
 प्रतिबिम्ब भाव—सौन्दर्य से मुग्ध और विमोहित प्रकृति—
 नलशिल योजना, वैभव और सम्मोहन, जायसी की नल-
 शिल कल्पना—अन्य कवि और नल शिल—प्रकृति और
 पाप—प्रकृति उपमानों से व्यञ्जना—जीवन और जगत्
 का सत्य ।

पंचम प्रकरण

आध्यात्मिक साधना में प्रकृति रूप कमलः) २८६-३२८
 भक्ति भावना में प्रकृति रूप—रूप की स्थापना—प्रकृतिवादी
 सौन्दर्योपाटना और सगुणवादी रूपोपासना—रूप में
 शील और शक्ति—रूप-सौन्दर्य—रूप में आकार और
 व्यक्तित्व—वस्तु रूप स्थिर सौन्दर्य—सचेतन गतिशील
 सौन्दर्य—अनन्य और असीम सौन्दर्य—अलौकिक
 सौन्दर्य कल्पना—सुगुल सौन्दर्य—अन्य वैष्णव कवियों
 में—विद्यानति—रीतिकालीन कवि—विराट रूप की
 योजना—प्रकृति का आदर्श रूप—कृष्ण काव्य में—
 प्रभावात्मक मीठाशील प्रकृति—ऐश्वर्य का प्रभाव—
 लीला की प्रेरणा—लीला के समस्त प्रकृति—सत्य और
 मोन मुग्ध—आनन्दोत्सव में मुसलिन ।

विभिन्न काव्य रूपों में प्रकृति

३२६-३७६

काव्य की परम्पराएँ

कथा काव्य की परम्परा—मध्ययुग के कथा काव्य का विकास—
लोक गीति तथा प्रेम कथा काव्य—स्थानगत रूप रंग
(देख) —काल—वातावरण में भाव व्यंजना—लोकगीति
में स्वच्छंद भावना—जगत् सदानुभूति—सहचरण की
भावना—दूत का कार्य—प्रेम कथा काव्य—प्रकृति का
वर्णन—आलोकन के स्वतंत्र चित्र—वर्णन की शैलियाँ—
कथा की पृष्ठ भूमि में—जनगीतियों की परम्परा: दारु-
भावा—साहित्यिक प्रभाव—सदानुभूति का स्वच्छंद
वातावरण—राम काव्य की प्रेरणा—स्वतंत्र वर्णन—
श्रुत वर्णन—बलात्मक चित्र—सहज संबन्ध का रूप—
अलंकृत काव्य परम्परा 'रामचन्द्रिका'—वर्णना का रूप
श्रीर शैली—कथानक के साथ प्रकृति—वैलि; बलात्मक
काव्य—बलापूर्ण चित्रण—एक कथात्मक लोकगीति ।

सप्तम प्रकरण

विभिन्न काव्य-रूपों में प्रकृति (कवयः)

३७७-४२२

गीति काव्य की परम्परा—पद गीतियों तथा साहित्यिक
गीतियों—स्वच्छंद भाव तादात्म्य—पदगीतियों में अत्यन्त-
रित भाव स्थिति—विषादति : रोदन और रोदधर्म—
आदात्मक सम—पद गीतियों के विभिन्न काव्य रूप—
वृन्दावन वर्णन—रास और निहार—सहचरण की
भावना—अन्य प्रसंगों में प्रकृति सादृश्य—उत्तालम की
भावना—अन्य—श्रुत संबन्धी काव्यरूप—अन्य रूप ।

कुछ काव्य परम्परा—कुछों की शैली—नागदरद और

संन्य—पृष्ठ भूमि—वाग्दमागो की उन्मुक्त भावना—
मुक्तकी में इगका रूप—श्रुत वर्गन काव्य—कुत्र अन्य
रूप ।

गीति काव्य की परम्परा—काव्य शास्त्र के काव्य—विद्वाही के
संक्षिप्त चित्र—मेनामि—यथार्थ वर्णन—करात्मक
चित्रण—आलंकारिक वैचित्र्य—भाव व्यञ्जना ।

अष्टम प्रकरण

उद्दीपन विभाव के अन्तर्गत प्रवृत्ति ४२३-४३४

आलंजन और उद्दीपन का रूप—विभाजन की सीमा—
उद्दीपन का सीमा—जीवन और प्रवृत्ति का समतल—
भाव के आधार पर प्रकृति—प्रवृत्ति का आधार—अनु-
भावों का माध्यम—आरोपवाद ।

राजस्थानी काव्य—ढोला मारुता दूहा—माधवानल कामक-
न्दला प्रथम—वेलि क्रिसन रुक्मणी री ।

संत काव्य—स्वच्छन्द भावना—भावों के आधार पर प्रकृति—
आरोप ।

प्रेम कथा काव्य—प्रकृति और भावों का सामंजस्य—क्रिया और
विलास—स्वतंत्र प्रेमी कवि ।

राम काव्य—रामचरितमानस—रामचन्द्रिका ।

उन्मुक्त-प्रेम काव्य—विद्यापति में यौवन का स्फुरण—आरोप से
प्रेरणा—मीरा की उन्मुक्त उद्दीपक प्रकृति—अन्य कवि
और रीति का प्रभाव ।

पर काव्य—भाव सामंजस्य—भावों के आधार पर प्रकृति—
आरोप का आधार ।

मुक्तक तथा रीति काव्य—समान प्रवृत्तियाँ—समानान्तर प्रकृति
और जीवन—चमत्कृत तथा प्रेरक रूप—स्वाभाविक प्रभाव—
भावात्मक पृष्ठ भूमि पर प्रकृति—भाव का आधार—

प्रत्यक्ष स्मृति—उत्तेजक प्रकृति—आशंका और अभि
 लाषा—भावों की पृष्ठभूमि में प्रकृति—व्यथा और
 उल्लास—विलास और ऐश्वर्य—आरोपवाद ।

नवम प्रकरण

उपमानों की योजना में प्रकृति

४७५-५०२

उपमान या अपस्तुत—प्रकृति में स्थिति—काव्य
 योजना—उपमान और रूपात्मक रुढ़िवाद—मध्ययुग
 की स्थिति—विषेचन की सीमा ।

संस्कृत उद्भावना—सामान्य प्रवृत्ति—ढोला माकरा दूहा—
 मौलिक उपमानों की कल्पना—परम्परा की सुन्दर
 उद्गाथना—भाव-व्यंजक उपमान—दृष्टान्त आदि—संतों
 के प्रेम रूपा सत्प्रसवन्धी उपमान ।

कलात्मक योजना—विद्यापति—सूरदास—तुलसीदास ।

रूढ़िवादी प्रयोग—संस्कृत का अनुसरण—दृष्टीगत—
 चेशय—रीतिकाल की प्रमुख भावना ।

प्रथम भाग
प्रकृति और काव्य

प्रथम पहरण

प्रकृति का प्रश्न

(स्वात्मक और मात्मात्मक)

§१—प्रश्न उठता है प्रकृति क्या है ? काव्य के संबन्ध को लेकर जिसकी व्याख्या करनी है, यह प्रकृति है क्या ? आवश्यक है कि प्रकृति क्या है इस शब्द के प्रयोग की सीमाओं को निर्धारित कर लिया जाए । साथ ही यह भी विचार लेना उचित होगा कि व्यापक अर्थ में प्रकृति शब्द क्या बोध कराता है; परम्परा इसे किंचित अर्थ में ग्रहण करती है; तथा तत्त्ववाद में इसका किंचित पारिभाषिक अर्थ में प्रयोग होता है । और इन सबके साथ हमारे निर्धारित अर्थ की संगति भी होनी चाहिए । यहाँ प्रकृति शब्द अज्ञेयज्ञी माया के 'नेचर' शब्द के लगभग समान अर्थों में समझा जा सकता है । परन्तु यह 'नेचर' शब्द भी अपने प्रयोगों की विभिन्नता के कारण कम आमक नहीं है । परम्परा के

प्रकृति का प्रश्न

अर्थ में गमरत बाग्न जगत् को उसके इंद्रिय-प्रत्यक्ष की रूपात्मकता में और उसमें अधिष्ठित चेतना के साथ प्रकृति माना गया है। परन्तु यह तो व्यापक सीमा है, इसके अन्तर्गत किनसे ही तारों की अलग अलग प्रकृति के नाम में कहा जाता है। प्रकृति की अनुप्राणित चेतना को अधिकांश में किसी देवी-शक्ति के रूप में माना गया है। बाद में समस्त विवेचना के उपरान्त इसी महत् मान्य अर्थ के निकट हमारे द्वारा प्रयुक्त प्रकृति का अर्थ मिलेगा। तत्त्ववादियों ने प्रकृति का प्रयोग दृश्य जगत् के लिए किया है, और इसके परे किसी अन्य सत्य के लिए भी। इस विषय में भारतीय तत्त्ववाद में प्रकृति का प्रयोग दूसरे ही अर्थ में अधिक हुआ है; जब कि योरोप के दर्शन में प्रमुख प्रकृति पहले अर्थ की ओर ही लगती है। साथ ही योरोप में (कदाचित् जड़-चेतन के आधार पर ही) भौतिक-तत्त्व को प्रकृति के रूप में और विज्ञान-तत्त्व को परम-सत्य के रूप में भी स्वीकार किया गया है। वैसे प्रकृति को लेकर ही भौतिक-तत्त्व और विज्ञान-तत्त्व का विभाजन किया जाता है। इस दृष्टि से तो प्रकृति भी सत्य है यद्युतः यह मेद प्रकृतिवादी और ईश्वरवादी विचारकों के दृष्टिकोण का कारण है। जहाँ तक भौतिकवादियों और विज्ञानवादियों का प्रश्न है वे एक तत्त्व के द्वारा अन्य तत्त्व की व्याख्या करते हुए भी प्रकृति को स्वीकार करते हैं। इनमें से ईश्वरवादी प्रकृति को ईश्वर का स्वभाव मान कर समन्वय तपस्थित कर लेते हैं, और इस सीमा पर उनका मत भारतीय विचार धारा के समान हो जाता है। भारतीय तत्त्ववाद के क्षेत्र में एक परम्परा ने पुरुष और प्रकृति की व्याख्या की है। इसके अनुसार प्रकृति पर पुरुष की प्रतिकृति ही बाह्य-जगत् की दृशात्मक सत्ता का कारण है। दार्शनिक सीमा में भौतिक-तत्त्व और विज्ञान-तत्त्व से समन्वित प्रकृति का रूप हमारे लिए अधिक ग्रहणीय है।

१ अगले भाग के अध्यात्मिक चेतना में प्रकृति संरक्षी प्रकरणों में

सहज बोध को लेकर यही मान्य है। तत्त्ववाद में विरोधी विचारों को लेकर दोनों तत्त्वों की एकान्त भिन्नता समझी जा सकती है। परन्तु सहज बुद्धि इसे ग्रहण नहीं कर सकेगी। उसके लिए तत्त्ववादियों का भौतिक-तत्त्व हो अथवा विज्ञान-तत्त्व हो, वह तो उन्हें प्रकृति के चेतन अचेतन भाव-रूपों में सोच समझ सकेगा। वह विज्ञानात्मक आरब्धियाँ की व्याप्ति में विश्व को सचेतन भावमय प्रकृति समझ पाता है और भौतिक पदार्थ के प्रसार में विश्व को अचेतन रूपमय प्रकृति मानता है। व्यापक अर्थ में प्रकृति विश्व की सर्जनात्मक प्रतिकृति समझी जाती है। आगे की विवेचना में देतना है कि इस सहज बोध के दृष्टिकोण ने किस प्रकार दार्शनिकों के विभिन्न विरोधी मतवादों को समन्वय का रूप देने का प्रयास किया है। और साथ ही इस समन्वय के आधार को प्रस्तुत करना है जो काव्य जैसे विषय में आवश्यक है।

यहाँ एक बात स्पष्ट कर लेनी आवश्यक है। हम आमुख में प्रकृति और काव्य के मध्य में मानव की स्थिति की और संकेत कर चुके हैं। परन्तु प्रकृति की समस्त सर्जनात्मक अभिव्यक्ति स्वीकार कर लेने पर मानव भी प्रकृति के ही अन्तर्भूत हो जाता है। फिर प्रकृति संबंधी हमारी उलझन कठिन हो जाती है। अब हम, मनस्-सुख शारीरी अपने से अलग-थलग किसी प्रकृति का उल्लेख करते हैं तो वह क्या है? परन्तु सहज बोध इस विषय में अधिक सोच विचार का अवकाश नहीं देता है। वह तो मानवीय मनस् को एक घरातल पर स्वीकार करके चलता है। इस घरातल पर मनस् और उसको धारण करने वाले शरीर को (साथ ही जैसा आमुख में उल्लेख किया गया है मनुष्य के निर्माण-भाग को भी) छोड़कर अन्य समस्त सचेतन

हम देखेंगे कि किस प्रकार भारतीय साधना में इस भावधारत की प्रमुखता रही है।

और अचेतन सृष्टि प्रसार को प्रकृति स्वीकार किया जाता है। प्रश्न हो सकता है कि सहज बोध के स्वयं-सिद्ध निष्कर्ष को स्वीकार करने के लिए कुछ आधार भी है अथवा यों ही मान लिया जाय। अगले प्रकरण के शरीर और मनस् संबंधी अनुच्छेद में इस विषय में तत्त्ववादियों और वैज्ञानिकों के मतों की विवेचना की जायगी। लेकिन सहज बोध का मत उपेक्षणीय भी नहीं है।

१२—वस्तुतः सहज बोध की दृष्टि हमारे लिए आवश्यक भी है। हमारा विषय साहित्य है, हमारा क्षेत्र काव्य का है। काव्य में तर्क से अधिक अनुभूति रहती है जो समन्वय के सहज बोध की दृष्टि आधार पर ही ग्रहण की जा सकती है। साथ ही काव्यानुभूति में प्रवेश पाने की शक्ति रसयुता है विद्या का वैभव नहीं। इसलिए भी सहज बोध का आधार हमारी विवेचना के लिए अधिक उचित है। देखा जाता है कि वैज्ञानिकों और तत्त्ववादियों का मत अपनी सीमाओं में साथ होकर भी एक दूसरे का बहुत कुछ विरोधी होता है। तत्त्ववाद के तर्क हमको ऐसे तथ्यों पर पहुँचा देते हैं, जो साधारण व्यक्ति के लिए आश्चर्य का कारण हो सकता है पर उनके विश्वास की वस्तु नहीं। इस प्रकार के विरोधों को दूर करने के लिए तथा सत्य को बोध-गम्य बनाने के लिए साधारण व्यक्ति के सम्मुख समन्वय का विचार रखना आवश्यक है। दार्शनिकों और वैज्ञानिकों के लिए भी सहज बोध के साक्ष्य पर उसे छोड़ने के पूर्व, विचार कर लेना आवश्यक है। साधारण व्यक्ति और सहज बोध के साक्ष्य का यह तात्पर्य नहीं है कि वह अप्रैशानिक या अतार्किक मन है अथवा निम्नकोटि की बुद्धि से संबन्धित है। इसका अर्थ केवल यह है कि वह सहजप्रदायी है। पर वह स्वयः भी अपनी सीमा में वैज्ञानिक तथा तार्किक दृष्टि है।^१ हमारी विवेचना का

विषय काव्य, मानवीय जीवन और समाज के विकास का एक अंग है। इसलिए हमारे विवेचन का आधार सहज बोध के अनुरूप होना ही चाहिए। जहाँ तक मानवीय समस्याओं की समष्टि रूप से समझने का प्रश्न है तत्त्ववाद और भौतिक विज्ञान एकांगी हैं। एक तो अति-व्याप्ति के दोष से हमारे सामने विरोधी विचारों को उपस्थित करता है जो साधारण व्यक्ति की बुद्धि और अनुभव के पकड़ में नहीं आ सकते। दूसरा अपनी सीमा में इतना संकुचित है कि उससे हमारी जिज्ञासा को संतान भी नहीं मिलता और व्यापक प्रश्न भी अधूरे रह जाते हैं। इस कारण हमारी विवेचना का आधार प्रमुखतः सहज बोध ही रहेगा। इससे दर्शन और विज्ञान (भौतिक) के सिद्धान्तों के समन्वय का अवसर मिलेगा। साथ ही विवेचना का विषय प्रस्तुत कार्य की परम्परा से अधिक दूर नहीं हो सकेगा।

११—प्रकृति के स्वरूप के विषय में विचार करने के पूर्व एक उल्लेख और भी कर देना आवश्यक है। इस प्रकरण की व्याख्या किसी विकासोन्मुखी परम्परा या ऐतिहासिक विवेचना के क्रम के अनुसार न करके अपने प्रतिपादन के क्रम से चलेगी। ऐसी स्थिति में दार्शनिक अपना वैज्ञानिक

परिधि और न साधारण व्यक्ति का अर्थ मन साधारण से ही लेना चाहिए। इस विषय में स्टोडर का कथन इस प्रकार है—व्यावहारिक योग्यता के लिए जो सिद्धान्त वस्तुतः अपरिहार्य रूप से निश्चित हैं वे सहज बोध द्वारा स्वीकृत माने जाते हैं। फिर भी दार्शनिक ही अपने स्वयं स्तर से तथा अपनी मर्यादा से इसकी कटाक्षेयता का निश्चय कर सकता है। लेकिन वह दार्शनिक इस प्रकार नहीं बढ़ता है, वह केवल एकल रूप में न साधारण को संश्लेषित नहीं करता। सहजबोध के मातृ पर वह जो कुछ समुपार्जित करेगा, व्यापक रूप से मानवीय अनुभवों की गुणनात्मक विवेचना पर ही आधारित होगा। (माइकल डेविस, प्रथम प्रकरण, कमनसेंस वेब सिन्सिटिव २०१६)

सिद्धान्तों में विपर्यय हो सकता है। यह भी सम्भव है कि विकास की किसी प्राथमिक स्थिति को बाद में उठाया जाय और विकास की अन्य कड़ी का उल्लेख पहले ही कर दिया जाय। यहाँ उद्देश्य विषय की सच्ची और पूर्ण व्याख्या उपस्थित करना है। उसमें कोई भी दार्शनिक सिद्धान्त या ऐतिहासिक सत्य प्रस्तुत विषय के समर्पण के लिए कहीं भी उपस्थित हो सकता है।

भौतिक प्रकृति

यहाँ भौतिक प्रकृति से भौतिक-तत्त्व रूप प्रकृति का अर्थ नहीं है। इस स्थल पर भौतिक प्रकृति का प्रयोग मनस् के द्वारा इन्द्रिय प्रत्यक्षों से अनुभूत प्रकृति के रूप से अलग करके समझने के लिए हुआ है। इसको इस प्रकार कह सकते हैं कि दृष्टा के विचार से अलग करके दृश्य जगत का जो रूप हो सकता है; उस पर इस विभाग में विचार किया जायगा। व्यावहारिक दृष्टि से ऐसा सम्भव नहीं है, पर तत्त्ववाद इस प्रकार की विवेचनाओं का अभ्यस्त है। और इन्हीं विवेचनाओं की समीक्षा भी यहाँ करनी है। हम देखेंगे कि तत्त्ववादियों की भौतिक-प्रकृति संबंधी विवेचनाओं में भी प्रकृति में समिहित भाव और रूप का प्रभय लिया गया है। यह सहज बोध के अनुरूप है।

§४—मियुग मानव की प्रवृत्तियों का विकास-युग था। उस समय जैसे मानवीय चेतना प्रकृति के सचेतन श्रोत्र से मनस् की सचेतन स्थिति में प्रवेश कर चुकी थी। इस युग का अध्ययन मानवीय प्रवृत्तियों तथा भावों के विकास के लिए आवश्यक है। साथ ही मानव की अध्यात्म संबंधी रहस्यात्मक चेतना का मूल भी इसी में खोजा जा सकता है। परन्तु इस युग के बाद ही, वरन जब मानव उस युग की स्थिति से अलग हो ही रहा था, वह विश्व रूप प्रकृति के प्रति प्रवर्तनीय हो उठा। यह सब क्या है, कैसे है और क्यों है। धनने

भौतिक-तत्त्व और
विज्ञान तत्त्व

धारी और की नाना-रूपात्मक, आकार-प्रकारमयी, ध्वनि-नादों से युक्त, प्रवाहित गतिमान् परिवर्तनशील सृष्टि, प्रकृति के प्रति मानव स्वयं ही धीरे-धीरे जागरूक हुआ—प्रश्नशील हुआ। इसी आधार पर आगे चल कर सर्जन का दार्शनिक प्रश्न सामने आता है और आदि-तत्त्व की खोज होती है। पूर्व पश्चिम के अनेक तत्त्ववादियों ने अनेक उत्तर दिए। कोई जल कहता था तो कोई अग्नि। इस व्याख्या के समानान्तर वैदिक-युग के देवताओं की प्रतिद्वन्द्विता का स्मरण आता है। कभी आदि देव सूर्य है तो कभी इन्द्र। इन एक और अनेक भौतिक-तत्त्वों से संबन्धित मतवादों के साथ ही वस्तु पदार्थों की तत्त्वतः विज्ञानात्मक स्थिति माननेवाले मत प्रमुख होते गए। जिस प्रकार भौतिक मतवादों में पदार्थ के वस्तु-रूपों पर बल दिया गया, उसी प्रकार विज्ञानात्मक मतवादों में पदार्थ के मनस् से संबन्धित भावों को लेकर चला गया। मनस् का विज्ञानात्मक स्थिति से संबंध अगले प्रकरण में अधिक स्पष्ट हो सकेगा। वस्तुतः तत्त्ववाद की दृष्टि में जो भौतिक है वह साधारण अर्थ में प्रकृति का रूप है और जो विज्ञान है वह भाव माना जा सकता है। विज्ञानवादियों में भी अद्वैत तथा द्वैत का मतभेद चला है। मद्यपि तत्त्ववाद में इस सर्जन के सत्य की लेकर अनेक मत प्रचलित रहे हैं; लेकिन आगे चल कर विज्ञानवादियों और भौतिकवादियों की स्पष्ट विरोधी स्थिति उत्पन्न हो गई। एक विज्ञान तत्त्व के माध्यम से समस्त प्रकृति-सर्जना को समझने का प्रयास करता है, तो दूसरा सर्जन-विकास के आधार पर भौतिक-तत्त्वों द्वारा मनस् की भी व्याख्या करने का दावा रखता है।

५५—भारतीय तत्त्ववाद यूनानी तत्त्ववाद के समान ही प्राचीन है और महान है। वरन भारतीय दर्शन की परंपरा अधिक प्राचीन तथा व्यापक कही जा सकती है। यहाँ इस समस्या से हमारा कोई संबंध नहीं है। हमें तो दोनों ही तत्त्ववादी परंपराओं की समीक्षा में सहज बोध के योग्य

भारतीय तत्त्ववाद

तथ्यों को देखना और ग्रहण करना है। भारतीय दर्शन में वैदिक काल से ही प्रकृति का प्रश्न मिथ संबन्धी रहस्य भावना से दृढ़कर विश्व के रूप में उपस्थित हुआ था। अनेक लोकों के देवता अनेक होकर भी विश्व एक है। यह एकत्व का विश्वास वैदिक ऋषियों को एक परम सत्य की ओर ले गया। सर्जन और विकास दोनों का माय इसमें मिलता है। वेदों में इन्द्रियातीत परापर सत्ता का उल्लेख भी मिलता है जो विज्ञानात्मक कही जा सकती है। साथ ही पृथ्वी और स्वर्ग की भावना प्रारम्भ से ही भौतिक तत्त्व तथा विज्ञान-तत्त्व का संकेत देती है। अनन्तर उपनिषद्-काल तक भौतिक-वादी वेदों के मध्यम के साथ निःस्पृह विश्व की व्याख्या की जाने लगी। आत्मा और विश्वात्मा के रूप में विज्ञान-तत्त्व की ही अधिक महत्त्व मिला। आत्म-तत्त्व विश्व का अन्ततम सर्जनात्मक माय माना गया। भौतिक स्थिति विश्व की बाहरी रूपात्मकता है, जिसकी वक्ष्यता ने हा ब्रह्म (विश्वात्मा) तक पहुँचा जा सकता है। उपनिषदों के मनीषियों में अद्भुत समन्वय बुद्धि है, और इसी कारण उनमें विरोधी बातों का उल्लेख जान पड़ता है। पर वस्तुतः प्रकृति के माय और रूप दोनों को लेकर मान्य भक्त सदा है। और आत्मवाद के रूप में उपनिषद् धर्म विज्ञानवाद तक पहुँचने हैं—'यदी तू ई और मैं ब्रह्म हूँ।' व्यक्ति और विश्व दोनों एक हैं, तत्त्व अमर है। मनुष्य और प्रकृति, फिर इन दोनों तथा परमत्त्व में कोई भेद नहीं है। बौद्ध तत्त्ववाद विश्व के विश्व में विनाश यथार्थवादी था। विश्व की एलिङ्गता, परिवर्तनशीलता पर ही उसका विश्वास था। बाद में बौद्ध तत्त्ववाद के विकास में भौतिकवाद ने विज्ञानवाद की ओर प्रवृत्ति रही है। नागाजुन के सूत्रवाद में तो विज्ञान-तत्त्व जैसे धर्मने धर्म में लो लाग दे पर वैज्ञानिकों का धर्म लक्ष्यवादवादी रहा है।

भारतीय दर्शन के मध्य युग में व्याप-वैज्ञानिक तत्त्ववादी भौतिक-वादी हैं जो अनेकवर्षीय प्रमाणों पर चलते हैं। इसीलिए ज्ञान का

एक द्रव्य मात्र माना है, इससे स्पष्ट है कि इन्होंने आत्म-तत्त्व की व्यापक तत्त्व नहीं स्वीकार किया है। वे अस्तु के समान सभी तत्त्वों को यथार्थ मानकर चलने के पक्ष में हैं। इनके साथ ही सांख्य-योग के तत्त्ववादी भी अनेक को मान कर चलने वाले यथार्थ को स्वीकार करते हैं। परन्तु उनके मतवाद में पुरुष की प्रमुखता के रूप में विज्ञानवादी दृष्टिकोण भी है। निश्चयन और निष्क्रिय पुरुष के प्रति-बिम्ब को ग्रहण कर प्रकृति किया-शील हां उठती है। यह मतवाद प्लेटो के विज्ञानात्मक आदर्शवाद के समकक्ष है। आगे चलकर शंकर के अद्वैतवाद में माया के सिद्धान्त को लेकर समन्वय की चेष्टा है, पर वह प्रज्ञा को परमसत्य मानकर विज्ञानवाद की ओर ही अधिक जान पड़ता है। इस युग में रामानुजाचार्य के विशिष्टाद्वैत में प्रमुखतः यह समन्वय अधिक प्रत्यक्ष हो सका है। तर्क और मुक्ति के अनुसार शंकर का समन्वय अधिक ठीक है। रामानुजाचार्य का मत सहज व ध के लिए अधिक सुगम रहा है। और अगले भाग में हम देखेंगे कि हिन्दी साहित्य के मध्ययुग के काव्य में इसी समन्वयवाद का आधार रहा है।

§६—यूनान में, सर्वप्रथम अयोनियन तत्त्वज्ञानियों ने मिथ के यूनानी तत्त्ववाद आधार के बिना ही विश्व के भौतिक स्वरूप की व्याख्या प्राकृतिक कारणों से करने का प्रयास किया। उनके मत में भौतिक-तत्त्वों की प्रधानता का कारण, चतुर्दिक फैले हुए विश्व के प्रति उनकी जागरूकता तथा अपनी शान इन्द्रियों के प्रत्यक्ष पर आश्रित होना समझना चाहिए। योरप में इन्होंने ही आदि तत्त्व पर विचार किया। इन्होंने समस्त भौतिक विमिश्रता और परिवर्तन को किसी परम तत्त्व के स्वरूप परिवर्तन के आधार पर सिद्ध किया है। साधारणतः परीक्षण से भी सिद्ध होता है। एक पदार्थतत्त्व दूसरे पदार्थ-तत्त्व में परिवर्तित होता रहता है; इस प्रकार आदि तत्त्व इन वर्तमान रूपों में परिवर्तित होकर स्थिर है। यह संबंध

गति और प्रवाह को लेकर है। फिर क्रम, व्यवस्था और समवाय के आधार पर दिक् के द्वारा विश्व की व्याख्या करने का प्रयास किया गया।^३ अनन्तर प्रकृति के परिवर्तन और भव सृजन पर निरन्तर दीपशिला की भाँति प्रज्वलित तथा नष्ट होते विश्व की व्याख्या की गई।^४ अभी तक ये सभी मत भौतिकवादी थे और तत्त्ववादियों का ध्यान प्रकृति के भौतिक रूप पर ही सीमित था। बाद में नितान्त परिवर्तन पर अविश्वास किया गया। विश्व का नियम स्थिरता निश्चित हुआ। कुछ भी अन्य नहीं हो सकता, बिलकुल भिन्न वस्तु नहीं हो सकती। परिवर्तन ससीम का होता है, इन्द्रियातीत असीम का नहीं। आदि तत्त्व का सम्मिलन होता है सृजन नहीं।^५ इस सिद्धान्त के अन्तर्गत इन्द्रियातीत असीम की कल्पना में ही विज्ञानवाद के बीज छिहित हैं। यह मत अपनी व्याख्या में विज्ञानवादी लग कर भी सिद्धान्त की दृष्टि से भौतिकवादी है। इसमें चार आदि तत्त्वों को स्वीकार किया गया है। परन्तु सृजन की क्रिया शक्ति में जो नाम-रूप परिवर्तनों की व्याख्या की गई है वह सकलन और विकलन के आधार पर की गई है जो राग-द्वेष के समान भावात्मक माने गए हैं। यह प्रकृति की भावात्मकता ही तो विज्ञानवाद की पृष्ठ-भूमि है।

तत्त्ववाद के क्षेत्र में चाहे वह पश्चात्प दशन हो अथवा भारतीय दर्शन, लगभग एक समान परम्परा मिलती है। पहले विभिन्न मतों का प्रतिपादन होता है, फिर विषम स्थिति के कारण शान पर सन्देह किया जाने लगता है। शान पर सन्देह का अर्थ है कि उसके माध्यम से परम सत्य को जानना अविश्वसनीय माना जाता है। अन्त में व्यावहारिक क्षेत्र में शान को स्वीकार करके समन्वय की

३ पञ्चगोत्रः दिक् और संख्या का सिद्धान्त ।

४ देवतापूतः परिवर्तन का सिद्धान्त

५ शम्भोदःपत्नीसः स्थिरतावाद

चेष्टा की जाती है। सोक्रियो ने ज्ञान पर सन्देह किया। परन्तु प्लेटो ने विचारारामक ज्ञान को विश्व के आदि सत्य को समझने के लिए स्वीकार किया और समन्वयवादी मत उपस्थित किया है। वे परमाणुवादी अनेकता के साथ भावात्मक विज्ञान को मानते हैं। प्लेटो का आइडिया विज्ञान मनस् को ही आधार रूप से स्वीकार करता है। लेकिन यह विज्ञानमय आइडिया मनस् ही नहीं बरन परावर असीम है। इस सामान्य से ही विशेष विज्ञान-रूप ग्रहण करते हैं। यह एक प्रकार का प्रतिबिम्बवाद कहा जा सकता है। साथ ही प्लेटो शुद्ध पूर्ण परावर विज्ञान की वास्तव-दृष्ट्यात्मकता के लिए अभावात्मक पदार्थ की कल्पना भी करते हैं। इस प्रकार उनके सिद्धान्त में ध्यापहारिकता को लेकर जैसे भौतिक और विज्ञान दोनों तत्त्वों को स्वीकार किया गया है। समन्वय की दृष्टि से इन्द्रिय-प्रत्यक्ष के जगत् को समझने के लिए इस भावात्मक विज्ञान-तत्त्व से भिन्न अभावात्मक तत्त्व स्वीकार करना पड़ा। यह शंकर की भाषा से भिन्न है, क्योंकि यह अभावात्मक तत्त्व विज्ञान-तत्त्व से निम्न भेदी का माना गया है, जैसे सत्य है। अपने आप में यह समस्त विशिष्टताओं से शून्य आकारहीन अप्रमाणित और अविचारणीय है। प्रकृति का अस्तित्व इसी अभाव-तत्त्व पर जब विज्ञान-तत्त्व प्रभाव डालता है तभी संभव है। जिस प्रकार किरण घातशी शीशे पर पड़कर अनेक में प्रकट होती है, उसी प्रकार विज्ञान-तत्त्व रूप भावात्मक आइडिया भौतिक-तत्त्व रूप अभावात्मकता में अनेक रूप धारण करता है। फिर भी प्लेटो के सिद्धान्त का सुकाय विज्ञानवाद की ओर है और इसी की प्रतिक्रिया अरस्तू के भौतिकवाद में मिलती है।

योरप का मध्ययुग अंधकार का युग था, इसमें दर्शन और विज्ञान दोनों की विचार-धाराओं का लोप रहा। इस युग में केवल धर्म और अध्यात्म का प्रकाश मिलता है। बाद के नवयुग में मूनानी परम्परा के आधार पर ही दार्शनिक मतों का प्रतिपादन और विकास हुआ है। और तत्त्ववाद में विज्ञानवादी और भौतिकवादियों की

स्थिति लगभग उसी प्रकार रही। माप साध दोनों के समन्वय प्रयत्न भी हुआ है। विज्ञानवादियों में यदि स्थितवादी और वार्क नाम लिया जा सकता है तो मौनिकवादियों में हान्स और ह्यू, उल्लेख किया जा सकता है। हेमल और कान्त ने विज्ञान-तत्त्व में भौतिक-तत्त्व की भी स्वीकृति दी है इस प्रकार वे समन्वय कहे जा सकते हैं। इस युग में प्रयोगवादी तथा बुद्धिवादी पर भी द्वैताद्वैत की प्रतिबिम्बिता चलती रही है। इस युग में भौ विज्ञानों के विकास के साथ हमारी अन्तर्दृष्टि भौतिक-प्रदार्थों में ब हो गई है। हमारा मानसिक स्थितियों का ज्ञान भी मानसशास्त्र सहारे बढ़ गया है। ऐसी स्थिति में दोनों मतों के प्रतिपादक और उनका समन्वय करने वाले तत्त्ववादी भी।

§७—इन समस्त दार्शनिक तत्त्ववादों की सूत्र-रूप व्याख्या पश्चात् देखना है कि सहज बोध किस सीमा तक इनको ग्रहण सकता है। साधारण व्यक्ति यथार्थ जगत् सहज बोध की स्वीकृति स्वीकार करके चलता है। इस यथार्थ के निज जब तक पर्याप्त कारण नहीं मिलता वह ऐसा ही करे किसी वृत्त को देखकर हम वृत्त ही समझते हैं (आकार-प्रारंभ-रूपमय)। परम सत्य न मानकर भी हम सत्य उसे अ मानते हैं। पर इस यथार्थ के प्रति सन्देह करने के कारण हैं। और गुण, इन्द्रियों के विरोधी तथा अमात्मक प्रत्यक्ष इस सन्देह माध्यम है। इन विरोधों को, यथार्थ को अस्वीकार करने के नि अपर्याप्त भी सिद्ध किया जा सकता है। परंतु ऐसी स्थिति में विश्व समझने के लिए बहुत सी अदृश्य आवश्यकताओं की उत्पत्ति उत् हो जायेंगी। इस प्रकार सहज बोध के लिए सामान्य यथार्थ के परे नि इन्द्रियातीत सत्ता को मानना आवश्यक हो जाता है। सहज बोध

विज्ञान-तत्त्व की ओर ले जाती है। साथ ही उसका क्रमिक विकास भौतिक-विज्ञानों के भविष्य कथन में सहायक होता है। यद्यपि परिणामवाद में कारण ही कार्य का परभाग है, इसलिए अधिक दूर तक उसे सत्य नहीं माना जा सकता है। इसका तात्पर्य केवल इतना है कि प्रत्येक घटना की संवेत देनेवाली सत्य-स्थिति, किसी विशेष समय में, अन्य सत्तों से संबन्ध रखने वाली संधैतिक घटनाओं के प्रसरित भाग को आत्मसात् किए रहती है। फिर भी परिणामवाद से संबन्धित विश्वास में सहज बोध प्रकृति में भौतिक के साथ किसी अन्य सत्ता को भी स्वीकार करता है। इस प्रकार सहज बोध से हम प्रकृति के रूप और भाव दोनों पक्षों को ग्रहण कर लेते हैं। और यही तो सत्वादियों के भौतिक-सत्य तथा विज्ञान-तत्त्व का आधार है। ऐसा ही हम ऊपर की विवेचना में देख चुके हैं।

दृश्य प्रकृति

५८—दृश्य-जगत् का प्रथम हमारे सामने उपस्थित हो चुका है। हम निश्चित कर चुके हैं कि तत्त्ववाद की एक स्थिति ऐसी है जिसे

सहज बोध ग्रहण कर सकता है। इस सीमा पर
मन और शरीर

हम भौतिक प्रकृति को भावात्मक विज्ञान-तत्त्व और रूपात्मक भौतिक-तत्त्वों में स्वीकार कर चुके हैं। आधारभूतः जिसे प्रकृति संबन्धी भाव और रूप कह सकते हैं। व्यावहारिक दृष्टि से जब मनस् और वस्तु को स्वीकार कर लेते हैं, तब मनस् का प्रतिबिम्ब वस्तु पर पड़ने से दृश्य-जगत् की सत्ता मानी जा सकती है। दृश्य-जगत् के संबन्ध में मनस् का महत्व अधिक है। मनस् ही दृष्टा है। यही मनस् मानव के संबन्ध में मानस या मन माना जा सकता है। इस मन के साथ उसके चारण करने वाले शरीर का प्रथम भी आ जाता है। मन की क्रिया शरीर के आधार पर है। उसकी प्रक्रिया मस्तिष्क पेशियों और स्नायु तन्तुओं से

परिचालित है। साधारणतः यह स्वीकार किया जाता है। परन्तु शरीर भौतिक तत्त्व है और मन (मनस् का ही रूप होने में) विज्ञान तत्त्व है। हम इन दोनों ही तत्वों को स्वीकार कर चुके हैं। अब प्रश्न है कि ये विभिन्न तत्त्व क्रियाशील कैसे होते हैं। और इस प्रक्रिया का प्रभाव इन्द्रियात्मक प्रकृति पर क्या पड़ता है।

क—मन और शरीर के संबंध पर विचार करने वाले तत्त्व-वादियों ने विभिन्न प्रकार से इस संबंध की कल्पना की है। मन और

वस्तु को अलग स्वीकार करनेवाले विचारकों ने

समानाश्रयवाद

मानवीय मानस को मनस्-तत्त्व रूप मन और

वस्तु तत्त्व रूप मस्तिष्क से युक्त माना है। इन दोनों की अलग

तथा भिन्न स्थिति के कारण इनमें क्रिया-प्रतिक्रिया का क्रमिक

संबन्ध नहीं स्थापित हो सकता। केवल इनकी पूर्णतः समस्थिति

स्वीकार की जा सकती है। इनमें से एक मानसिक स्थिति से तथा

दूसरी शारीरिक घटना से संबंधित हो सकती है। इसी क्रिया-

प्रतिक्रिया को मनस्-भौतिक समानान्तरवाद के नाम से कहा गया

है।^{१६} कुछ तत्त्ववादी भौतिक-विज्ञानों के आधार पर एकान्त

प्रक्रियावाद को मानते हैं। उसी प्रकार कुछ विज्ञान-तत्त्व के आधार

पर दूसरे भौतिक-तत्वों का विकास मानते हैं। इसको इस प्रकार

समझा जा सकता है कि एक मत से, मन से मस्तिष्क परिचालित है

और दूसरे मत में मस्तिष्क की विषमता ही मन की व्याख्या है।

परन्तु स्वयं भौतिक विकासवादियों ने जीवन के मानसिक स्तर का कोई

समुचित उत्तर नहीं पाया है। विलियम जेम्स स्वीकार करते हैं कि

नैसर्गिक वरण का सिद्धान्त मानसिक विषमताओं और उसके

विकास को स्पष्ट नहीं करता। इस आधार पर भौतिक विकास से

उत्पन्न मनस् की कल्पना नहीं की जा सकती।

ख—समानान्तरवाद में दोनों तत्वों को अलग अलग माना
 है और उनकी प्रक्रिया में कार्य-कारण का संबंध स्वीकार किया
 गया है, जो उचित नहीं। मानसिक भावना और

वेगन प्रक्रिया

इच्छा आदि का पूर्ण विश्लेषण मानस-शास्त्र
 कर सका है। और विभिन्न भौतिक-विज्ञानों के द्वारा जीवन
 भी हल नहीं हो सका है। ऐसी स्थिति में यह कहना उचित
 है कि किसी सीमा पर ये दोनों एक दूसरे को स्पर्श कर
 हैं। अपनी अपनी घटनात्मक स्थिति में ये पूर्ण संबंधी हो
 हैं। भौतिक घटनाएँ किसी स्थान से संबंधित होती हैं और
 एक घटना किसी मानस के इतिहास में स्थित। फिर इनमें कार्य-
 का संबंध कैसे सम्भव है। परन्तु इससे यह भी सिद्ध नहीं कि
 नों में कोई पूर्ण संबंध नहीं है। दृष्टात्मक प्रकृति मन की
 रकता से संबंधित है; और शरीर के साथ रूपात्मक स्थिति
 इस दृष्टि से भी दोनों के संबंधी होने में तो कोई विरोध नहीं
 होता। बेंकाटें इनको 'लगभग एक तत्व' मानते हैं। कुछ
 ही मनस् की शारीरिक विकास के माध्यम से सम्भूत हैं। और
 पादों से कम से कम यह सिद्ध होता है कि इनमें एक संबंध
 हो सकता। जिस सहज बोध के स्तर पर हम विवेचना कर
 में समन्वय की प्रवृत्ति प्रमुख है।

—यद्यपि द्वन्द्वात्मक तत्वों में क्रिया-प्रतिक्रिया सम्भव नहीं मानी
 र भी सहज बोध के स्तर पर मन और मस्तिष्क के विषय में
 इसकी कल्पना की जा सकती है। यदि भौतिक
 तत्व केवल निम्न कोटि का विज्ञान-तत्त्व ही है,
 रेखाभेद में केवल क्रमिक संबंधों की स्थिति भर है; तब
 क्रिया-प्रतिक्रिया सम्भव ही है। उस समय यह समानान्तर
 मान है। पर ऊपर हम सिद्ध कर चुके हैं कि अपने अपने
 तंत्र मानकर भी इन दोनों में संबंध स्वीकार किया जा

सकता है। यह सचेतन प्रक्रिया का संबन्ध है। ऐसा लेने पर मानसिक घटनाओं में कुछ शारीरिक घटनाओं होता है और उसी प्रकार शारीरिक अवस्थाओं स्थितियों का प्रभाव पड़ता है। यही सचेतन-प्रक्रिया स्वीकार कर सकते हैं। इसके विरोध में स्वतः क्रिया-श उठाया जा सकता है, क्योंकि इससे कार्य-कारण स्वयं है। परन्तु स्वतः क्रिया-शक्ति परीक्षण से असफल ठहरती सम्पूर्ण चेतना केवल भौतिक-शक्ति के द्वारा सिद्ध नहीं हम मन की इच्छा-शक्ति को समझने के लिए मस्तिष्क के की प्रक्रिया पर्याप्त नहीं है। इस प्रकार दोनों ओर से स्वीकार करके ही हम सहज बोध के साथ तरववाद विज्ञानों के मत का संतुलन कर सकते हैं। इससे एक रूपात्मक प्रकृति का स्वरूप मानसिक आधार पर स्थापित और दूसरी ओर मनस् के विकास के लिए जो परिवर्तन मा में हुए हैं उनकी व्याख्या भी हो जाती है। यहाँ हम का तात्पर्य केवल यह है कि प्रकृति में रूप और भाव स्वीकार किए गए हैं उनको ग्रहण करने के लिए हम शरीर की सचेतन-प्रक्रिया आवश्यक है। सहज बोध के किसी की उपेक्षा नहीं कर सकेंगे। अगले प्रकरणों में अधिक प्रकाश पड़ सकेगा कि इन्द्रियों द्वारा ग्रहीत प्रकृति संबन्ध हमारे शरीर के स्नायु-तन्तुओं या मस्तिष्क के अथवा शारीरिक अनुभावों का जो प्रभाव भावनाओं पर उनका मानव की कलात्मक प्रगति के विकास में क्या योग

५६—ऊपर की समस्त विवेचना के बाद हम सहज के चरित्र पर स्थिर होते हैं, जिस पर शरीर से अनुप्राणित

में संबन्धित भी है ; साथ ही विरच की अनेक वस्तुओं को विभिन्न घटनात्मक स्थितियों में पाता है । मन इन्द्रिय-प्रत्यक्ष के द्वारा भौतिक वस्तुओं का स्थिति-ज्ञान प्राप्त करता है । परन्तु ये स्थितियाँ एक ही समय में अथवा विभिन्न समय में अन्य मन की गोंचर विषय हो सकती हैं । शरीर में इन्द्रियों का विभाजन (साधारणतः मान्य) भौतिक तत्वों के अनुरूप हुआ है । अथवा यों भी कहा जा सकता है कि मन अपनी प्रतिकृति भौतिक तत्वों पर इन्द्रियों के माध्यम से ही डालता है । यह एक ही सत्य को कहने की दो भिन्न रीतियाँ हैं । यह निश्चिन्त रूप से नहीं कहा जा सकता कि वस्तु-गुण उनकी स्थितियों के आधार पर है अथवा प्रत्यक्षीकरण की क्रिया पर निर्भर है । परन्तु व्यावहारिक दृष्टि से यह इस प्रकार मान्य है । क्रियात्मक प्रवृत्ति के रूप में तन्मात्राओं गन्ध, रस, रूप-स्पर्श और ध्वनि की स्थितियों का बोध मन नासिका, जिह्वा, चक्षु, स्पर्श आदि ज्ञान-इन्द्रियों के माध्यम से ही करता है । परन्तु इनके आधार में भौतिक तत्वों के रूप में स्थित पृथ्वी, जल, अग्नि, वायु और आकाश हैं । मन केवल इन्द्रिय-प्रत्यक्षों के आधार पर नहीं चलता । उसमें विध्वानात्मक अनुमेय के साथ स्मृति तथा संयोग पर आधारित कल्पना का भी स्थान है । बौद्ध दार्शनिकों ने यद्यपि अनात्मवादी होने के कारण चिन् को केवल शरीर संबन्धी माना ; पर उसकी अनुमेय और कल्पना शक्ति को वे भी स्वीकार करते हैं । भारतीय अन्य तत्त्ववादियों ने आत्मा और शरीर की संबन्धात्मक स्थिति को ही चिन् माना है । यह सहज बोध द्वारा स्वीकृत मन की स्थिति को एक प्रकार से अनुमोदित ही करता है । अगले प्रकरणों में इसी निष्कर्ष के आधार पर हम विचार करेंगे कि इन्द्रिय-प्रत्यक्ष और प्रवृत्तियों का भावनाओं के विकास में क्या संबंध रहा है तथा अनुमान और कल्पना में इनकी क्या स्थिति रहती है । क्योंकि कान्य और प्रवृत्ति का संबंध इन्हीं को लेकर समझा जा सकता है । यहाँ इतना ही कह देना पर्याप्त है कि

सकता है। यह सचेतन प्रक्रिया का सेने पर मानसिक घटनाओं में कुछ होना है और उसी प्रकार शारीरिक स्थितियों का प्रभाव पड़ता है। दृश्यीकार कर सकते हैं। इसके विरोध में उठाया जा सकता है, क्योंकि हमने यह है। परन्तु स्वतः क्रिया शक्ति परीक्षण में सम्पूर्ण चेतना प्रेरण भौतिक-शक्ति के द्वारा मन की दृष्टि-शक्ति को सम्झने के लिए की प्रक्रिया पर्याप्त नहीं है। इस प्रकार हमें को स्वीकार करके ही हम सहज बोध के विज्ञानों के मत का संतुलन कर सकते हैं। रूपरामक प्रकृति का स्वरूप मानसिक आत्मा और दूसरी ओर मनस् के विकास के लिए में हुए हैं उनकी व्याख्या भी हो जाती का तात्पर्य प्रेरण यह है कि प्रकृति में स्वीकार किए गए हैं उनको ग्रहण करने शरीर की सचेतन-प्रक्रिया आवश्यक है। किसी की उपेक्षा नहीं कर सकेंगे। अगले अधिक प्रकाश पड़ सकेगा कि इन्द्रियों द्वारा संबंध हमारे शरीर के स्नायु-तन्तुओं या अथवा शारीरिक अनुभावों का जो प्रभाव उनका मानव की कलात्मक प्रवृत्ति के विकास

६६—ऊपर की समस्त विवेचना

धरातल पर स्थिर होते हैं, जिस

दृष्टि और दृश्य, है और के

के मतवाद से लेकर विज्ञानवादी आइडिमा तथा अद्वैत मतों
इसका आश्रय लिया गया है। यथार्थवादी वैशेषिकों ने इसको
पदार्थ के अन्तर्गत माना है। कर्म-पदार्थ में गति और परिवर्तन
अन्तर्भूत कर लिया गया है। यहाँ इस विवेचना को प्रस्तुत करने
तक है। यस्तुओं की स्थिति-परिस्थिति को दिक्-काल की अपेक्षा
समझा जा सकता है। इनके द्वारा विश्व की क्रियात्मक प्रकृति
ति का कार्य-कारण तथा प्रयोजन ज्ञात होता है। साथ ही
पाल विश्व के प्रश्न में विज्ञान-तत्त्व की खोज करने की प्रेरणा के
भी है।

—यस्तु के माध्यमिक गुणों को वैशेषिक पदार्थ मानते हैं।
योग में ये सम्भाव्य माने गये हैं। इनको हम पंच भूत-तत्त्वों
के माध्यम से समझ पाते हैं। दिक्-काल में स्थित
यस्तु का बोध इन्हीं गुणों के आधार पर होता है।
यम रूप ही अधिक महत्वपूर्ण है। कदाचित् इसी कारण अग्नि
और उससे संबन्धित सूर्य को अधिक महत्व मिला है। गुण
दूसरा स्थान शब्दमय आकाश का होना चाहिए। परन्तु
बाद में ही स्वीकृत हो सका है, इसका कारण आकाश-तत्त्व
है जिससे यह सरलता से बोधगम्य नहीं है। गंध का
जी-तत्त्व से, रस का जल-तत्त्व से और स्पर्श का वायु-तत्त्व
कार माना गया है। यही समवाय का बोध मनस् की शरीर
विशेष रिपति है। वैशेषिक इसके विचार को भी पदार्थ
रते हैं। अस्ति में ही नास्ति का प्रश्न सम्बन्धित है। यद्यपि
क दूसरा रूप है, पर समवाय से समवाय का विचार-विषय
जा सकता है। न्याय-वैशेषिकों ने इसी को अभाव के
में जोड़ दिया है। यस्तुः नागार्जन के सन्देहवाद और
आधार भी यही है।

नसिक प्रक्रिया में विचार और कल्पना दोनों ही स्थितियों

में संयोग और विरोध से काम पड़ता है जिसका आधार साम्य है। साम्य के लिए सामान्य और विशेष का भेद होना आवश्यक है। द्रव्यों में रहनेवाला नित्य पदार्थ सामान्य है और दृश्य-जगत् में उसकी विशिष्ट स्थितियाँ ही सामने आती हैं। साथ ही पार्थिव वस्तुओं में भी सामान्य का भाव और विशेष का संयोग रहता है। वैशेषिकों ने विशेष के अर्थ को द्रव्य की विशिष्टता में लिया है और इसी कारण उसे नित्य भी माना है। पर यहाँ साधारण अर्थ में, विशेष को वस्तुओं की विशिष्ट विभिन्नताओं के रूप में भी लिया जा सकता है। दृश्य-जगत् की कल्पना करने के लिए सामान्य विशेष दोनों का भाव होना आवश्यक है। इसीलिए इनकी पदार्थ माना गया है। इस दृशात्मक प्रकृति को उपरिष्ठ करने से मानव और प्रकृति का संबंध स्पष्ट हो सका है। साथ ही एक प्रकार से प्रकृति को समझने की रूपरेखा भी उपरिष्ठ हो सकी है। यह रूपरेखा काव्य में प्रकृति के प्रदर्शन को समझने में भी सहायक हो सकती है।

आध्यात्मिक प्रकृति

§११—प्राथमिक गुणों का उल्लेख किया गया है। इनकी मानव अपने शरीर के संबंध में अथवा अपनी घटनाओं के इतिहास में समझ सका है। इनका प्रसरित रूप सर्वदा इन्द्रियों दिक्-काल का के लिए भ्रामक ही रहा है। दिक्-काल का साम्यात्मक ज्ञान मानव के मानसिक विकास में बहुत पीछे की बात है। शिशु की अवस्था में यह अर्थ भी परीक्षण का विषय हो सकता है। बच्चों का दिक्-काल संबंधी ज्ञान अपूर्ण और भ्रामक होता है। उनकी मानसिक स्थिति इस प्रकार के संबंधात्मक विचारों के योग्य नहीं होती। परन्तु उनकी मूल को गुंथारने के लिए बड़े सोम सदा ही तैयार रहते हैं। विकास की प्रारम्भिक स्थिति

में मानव का ज्ञान दिक्-काल के विषय में अपूर्ण था, और उसके पास उसे ठीक करने के लिए क्रमिक अवस्था के अतिरिक्त कोई भी साधन नहीं था। ऐसी स्थिति में असीम दिक्-काल में वह अपने को असहाय पाकर कभी भयभीत और कभी आश्चर्य चकित हो उठता होगा। मिथ-युग के अध्ययन से हमको यही बात जान भी पड़ती है; मिथ संबंधी अनेक कहानियों में संकेत भी इसका मिलता है। अन्य विचारात्मक स्थितियों का ज्ञान भी उसका स्पष्ट नहीं था। इसी कारण वह प्रकृति के इत्य-जगत् के स्वरूप को प्रत्यक्ष से मिल और विरोधी देखकर भयभीत होता था। यह उसकी भावनाओं पर दिक्-काल की अस्पष्टता के प्रभाव का परिणाम था। साथ ही प्रकृति के क्रियाशील क्रम को व्यवस्थित रूप में न देख सकने के कारण भी ऐसा होना सम्भव है। यह भय, विस्मय का मिथ-युग दिक्-काल की अस्पष्ट भावना को लेकर ही चल रहा था, साथ ही जैसा कहा गया है प्रकृति की क्रिया-शक्ति तथा उसके समवाय के प्रति अव्यवस्थित दृष्टिकोण भी रखता था। इसके परिणाम स्वरूप इस युग में भय प्रदान करने वाले देवताओं की पूजा मिलती है और इसी के आधार पर बाद में प्रकृति की शक्ति के प्रतीक विभिन्न देवताओं की स्थापना भी हुई है।

क—इस युग में प्रत्यक्ष ज्ञान विभिन्न माध्यमिक गुणों के प्रति स्पष्ट नहीं हो सका था और उसके लिए इनका संयोग स्थापित करना भी कठिन था। इन गुणों में भ्रम तो आज भी हो जाता है। उस समय तो विभिन्न इन्द्रियों के प्रत्यक्षों को समुचित रूप से समझने की भावना भी पूर्ण रूप से विकसित नहीं हो सकी थी। वस्तुओं के रूप-रंग, तथा उनसे संबंधित ध्वनि, गंध स्वाद आदि को अलग अलग ग्रहण करके उनका सामग्र्य करने में अतमय मनस् चकित था। मानव फिर धीरे-धीरे उत्सुकता से समन्वय की ओर बढ़ सका है। परन्तु उसके मन में प्रकृति की रहस्य-भावना की स्थापना उसी समय से हुई है। मानविक विकास के क्षेत्र में

रहस्य की भावना विज्ञानात्मक ब्रह्म के प्रति उपस्थित हुई है। और यही रहस्य-भावना अध्यात्म की आधार-भूमि है।

§१२ क—प्रारम्भ में मानव समस्त प्रकृति-रूपों को अपने समान देखता था। इस प्रकार आदि काल से वह प्रकृति को मानव रूप में

प्रकृति का
मानव करव

समझने की भूल करता था। वस्तुतः उसको इस भावना की प्रेरणा प्रकृति की सचेतनता से मिलती है। चाहे तत्त्ववादी हो या मूल विज्ञानी अपना साधारण व्यक्ति हो, किसी की दृष्टि से भी यह प्रकृति की सचेतनता भ्रामक कह कर टाली नहीं जा सकती। यदि यह समझी नहीं जा सकती, तो इसे भ्रामक सिद्ध करना भी कठिन हो जायगा। इस भ्रम का कारण यताना सहज नहीं होगा। साथ ही प्रकृति के मानवीकरण के युग के आगे उसे सचेतन मानने के विषय में भी प्रश्न उठेगा। पहले ही कहा गया है मानव के सम्मुख परिवर्तन के रूप में विश्व की क्रिया-शक्ति उपस्थित हुई है। यह शक्ति प्रकृति के स्वरूप में क्रियोन्मुखी लग सकती है और उसकी क्रियाशीलता में गतिमान भी जान पड़ती है। इसके समान मानव के अन्तर्जगत् में मन की क्रियोन्मुखी स्थिति है और प्रयास तथा उत्सुकता के रूप में क्रिया की वास्तविक स्थिति भी है। बाह्य और अन्तर्जगत् की इसी समरूपता के कारण मानव में प्रकृति को सचेतन देखने की प्रकृति है। किन्तु वस्तुओं को निश्चित घटनात्मक स्थिति में न समझ पाने से भी यह स्थिति उत्पन्न हुई। मन की यह प्रवृत्ति है कि वह अपरिचित को सामान्य के आधार पर समझने का प्रयास करता है। आध्यात्मिक आधार पर जिन प्रकृति शक्तियों को देवत्व प्राप्त हुआ था उनको आगे चलकर मानवीय आकार मिला और साथ ही उनमें मनोभावनाओं की स्थापना भी हुई। अतः आध्यात्मिक साधना के इसी क्रम में क्रियात्मक कारण के रूप में, मानव रूप में ईश्वर की कल्पना की गई है। और इसी से भावात्मक विज्ञान का सामञ्जस्य स्थापित करने के लिए

आत्मा (परमात्मा) की स्थापना हुई। दूसरे भाग के आध्यात्मिक बना संबन्धी प्रकरणों में भारतीय विचार धारा का यहाँ के काव्य के नि संबन्धी दृष्टिकोण में क्या प्रभाव पड़ा है, इस पर विचार किया है। यहाँ तो यही कहना है कि इन सब के मूल में प्रकृति की यौगिक रूप में देखने की, तथा उस पर स्वचेतना के आरोप की आदि है।

ए - प्रकृति में रूप और भाव के साथ, भयभीत करने वाले रक्षा करने वाले देवताओं का विकास हुआ है। बाद में एक-
 देववाद के आधार पर विश्वात्मा की स्थापना हो
 सकी। सत्यवाद में एगोस्टरवाद और विश्वात्मा के

पर ब्रह्म तथा अद्वैत की भावना प्रबल रही है। परन्तु सहज में विकसित रूपों के सहारे ब्रह्म को भी मानवीय रूप और में समझा है। अगले भाग में हम देखेंगे कि यह व्यावहारिक है। आतक से उत्पन्न उपासना का स्थान भद्रामयी पूजा ने ला। मध्ययुग के देवता वैदिक देवताओं से इसी अर्थ में हैं। वैदिक देवता प्रकृति की किसी अभिष्टित शक्ति के प्रतीक में उनमें रूप का आरोप हुआ है। परन्तु मध्ययुग के मानवीय विचार और भाव के विशुद्ध रूप में अन्तर्हीन हुए के प्रतीकत्व में इन्हीं दृष्टिकोणों की प्रशानना है। भाष ही इन के स्थान पर भद्रा और रक्षा के स्थान पर कल्याण की भावना होती गई। इसका प्रत्यक्ष उदाहरण कद्र का शिव के रूप में हो जाना है। भारतीय मध्ययुग के त्रिदेवों में विष्णु और ब्रह्म-विनाश क्रिया के प्रतीक हैं। परन्तु ब्रह्मा के पालक रूप में सामाजिक प्रकृति को स्थान मिला है, जो स्थिरता का प्रतीक किया जा सकता है। अन्य देवताओं में भी प्रकृति के रूप के उसका भाव ही प्रमुख हो गया है। परन्तु हम अगले देखेंगे कि मानवीय भावना के विकास में बाह्य दृश्य जगत्

का संबन्ध रहा है। इसके अतिरिक्त काव्य तथा कला में इन भावनाओं का प्रमुख हाथ है। और इन देवताओं के रूप-निर्माण में इसी कलात्मक रीति से रूप-रंगों का प्रयोग किया जाता है।

ग—वैदिक कर्मकांडों में प्रधानतया प्रकृति के परिवर्तन, सर्जन, विनाश आदि के प्रतीक हैं। इनमें इन्हीं की प्रतिकृतियाँ सन्निहित हैं।

इन प्रतीकों में उस युग के शानात्मक भ्रमों का सामाजिक स्वर समन्वय है। इसी कारण बाद के धार्मिक मतवाद इन प्रतीकों में दार्शनिक सत्य की व्याख्या करने में सकल हाँते रहें हैं। वस्तुतः धार्मिक अध्यात्म का विकास इसी आधार पर हुआ है। वैदिक मश-कृत्य विश्व-सर्जन के क्रम का प्रतीक है। यह अवस्था उस समय की है जब देवता प्रकृति शक्तियों के अधिष्ठाता थे। देवताओं का तत्त्व-रूप परिवर्तनशील और गतिमय था। यह विश्व सर्जन और विनाश की ओर संकेत करता था। अन्य अनेक कर्मकांडों का प्रतीकार्थ सामाजिक नियमन से संबन्धित है जिसका आधार आचरण सम्भूत आदिष्ट। मानव-समाज के आचरण संबंधी नियमन में प्रकृति का अपना योग है। प्रकृति व्यवस्था, क्रम और सामंजस्य का नियम मानव के सामने उपस्थित करती रही है।

भारतीय मध्ययुग में फिर भक्ति और भद्रा के साथ पूजा कृत्यों का विकास हुआ, यद्यपि बौद्ध-धर्म में एक बार कर्म-कांड का पूर्ण संज्ञन किया गया था। मध्ययुग के आचार्यों ने पूजा, अर्चा, पादसेवन, आरती, मांग आदि को दार्शनिक महत्त्व दिया है। इस आधार के प्रतीकों में भी प्रकृति के व्यापक तत्वों को भावात्मक अर्थ दिया गया है। लेकिन ध्यावहारिक दृष्टि से वे साधना के रूप मात्र हैं। यही कारण है कि मध्ययुग के साधना-काव्य में इस दृष्टि से प्रकृति को कोई स्थान नहीं मिला है। अगले भाग के आध्यात्मिक साधना संस्कारों में यह स्पष्ट हो सकेगा।

§११—धार्मिक पूजा-कृत्यों में भाव में अधिक रूप को स्थान मिला

है। परन्तु अनुभूति का क्षेत्र भावात्मक है। हम देख चुके हैं कि प्रकृति में विज्ञान-तत्त्व के साथ आत्म-भावना की स्थापना साधक साधना हुई है। परन्तु दृश्य-प्रकृति हमारे आकर्षण का विषय है। और उसमें कलात्मक सौन्दर्य के लिए भी आधार है। इस सौन्दर्य के सहारे उसकी भावना में (जो अपने मनस् का प्रसरण है) तन्मय होना विश्वात्मा के साथ तादात्म्य के समान है। साधना के क्षेत्र में योग ने अन्तर्मुखी होने की ओर अधिक ध्यान दिया है। परन्तु अन्तःकरण बाह्य का ही प्रतिबिम्ब ग्रहण करता है। केवल एकाग्रता के कारण केन्द्रीभूत होकर दृश्यों में व्यापकता और गंभीरता अधिक आ जाती है।* द्वितीय भाग के तीसरे प्रकरण में संत साधकों के प्रकृति-चित्रों में इस प्रकार के दृश्यों का रूप देखा भी जा सकता है। योरप के रहस्यवादियों ने ज्ञान के साथ अनुभूत को विशेष स्थान दिया है। इस अनुभूति का भावनामय तादात्म्य माना जा सकता है। जिस चेतना से अनुभूति का संबंध माना गया है, वह प्रकृति-चेतना के आधार पर विकसित हुई है। कुछ अर्थों में वह आज भी उसके निकट है। भारतीय भक्ति साधना में यह चेतना मानवीय भावों के साथ उसके आकार से संबंधित हो गई है। इस प्रकार यह चेतन प्रकृति से अलग हो जाती है। इस विषय की विशेष विवेचना दूसरे भाग के आध्यात्मिक साधना के प्रकरणों के प्रारम्भ में की जायगी। यहाँ इतना ही संकेत कर देना पर्याप्त है कि हिन्दी साहित्य के मध्ययुग में, साधना कान्व में प्रकृति को प्रमुख रूप में मिल सकने का बहुत कुछ कारण यह भी है।

योरप में रहस्यवाद प्रकृति से निकट रह सका है। यहाँ प्रकृति के रहस्यवादी कवि उसकी चेतना के प्रवाह से अधिक तादात्म्य स्थापित

*-द्वितीय भाग के तीसरे प्रकरण में संत साधकों के प्रकृति चित्रों में प्रकृति के दृश्यों का रूप देखा भी जा सकता है।

कर सके हैं। अङ्गरेजी साहित्य में वास्तव-प्रकृति के प्रति अधिक जाकता है तथा उसमें अनन्त चेतना में निमग्न प्रकृति के प्रति आका भी अधिक है। इस कारण उसके काव्य में प्रकृति के संबन्ध में प्रकार की भावना अधिक सुन्दर रूप से मिलती है। अग्ने उन्वः पर प्रकृति का यह आकर्षण और सौन्दर्य रहस्यवाद की सीमा में सकता है। भारतीय साधना में प्रकृति के रूपों से प्रकृतिवादी दृष्टि की तुलना के लिए अगले भाग में अवसर मिलेगा। यहाँ रहस्य किसी सिद्धान्त विशेष के लिए नहीं माना गया है। अर्थात् व से तादात्म्य स्थापित करने की अनुमति के लिए ही यह शब्द प्रुत्रा है।

द्वितीय प्रकरण

प्रकृति के मध्य में मानव

§ १—आमुख में कहा गया है कि प्रकृति और काव्य संबंधी विवेचना में मानव बीच की कड़ी है। काव्य मानव की अभिव्यक्ति है।

इसलिए प्रकृति और काव्य के बिंदु में कुछ कहने प्रकृति-शृंगार में से पूर्व प्रकृति के मध्य में मानव की स्थिति को समझ लेना आवश्यक है। विश्व सर्जना के प्रसार में मानव का स्थान बहुत अकिंचन लगता है। परन्तु जैसा पिछले प्रकरण में कहा गया है विज्ञानमय मनस्-तत्त्व की स्वचेतन स्थिति मानव में है, इस कारण विश्व-चेतना का केन्द्र भी यही है। स्वचेता मानव अहंकार वश आत्मशान् होकर भी अपने से अलग विश्व-सर्जन पर विचार करता है। यह भ्रम है। वह अपने प्रकृति रूप को भूलकर एक अलग स्थिति से विश्व-प्रकृति पर विचार करता है। परन्तु यह भूलना नहीं चाहिए कि मानव इसी प्रकृति के शृंगार-क्रम की एक

कड़ी है। इस प्रकार जब हम मानव और प्रकृति को अलग अलग समझते हैं, उग समय हमारा दृष्टिकोण मानवीय रहता है। यह मानव को इच्छा-शक्ति के आधार पर प्रयोगात्मक और प्रयोजनात्मक है। यह प्रयोगात्मक दृष्टि विभिन्न मिट्टियों को एकत्रित करते उन्हें गम परिणामों के आधार पर वर्गीकृत करती है। हमने भौतिक विज्ञानों के क्षेत्र में मानव के विशेष प्रयोजन की निद्रि होती है। पर यह दृष्टि हमारे आधार के लिए पर्याप्त नहीं है; क्योंकि जिन आधार पर हम अपने परिणामों तक पहुँचना चाहते हैं वह व्यापक है। यहाँ प्रकृति और काल की बात है; काल तथा कला मानव की मावात्मकता से संबंधित है। यह प्रकृति भौतिक विज्ञानों के सीमांत सत्यों में संकुचित होकर अपना पूरा अर्थ व्यक्त नहीं कर सकती। मानव सचेतन प्रकृति के शृंखला-क्रम में आ जाता है, ऐसी स्थिति में मानव और प्रकृति इतने भिन्न नहीं जितने समझे जाते हैं वस्तुतः मानव की स्वचेतना (आत्म-चेतना) के विकास में सचेतन प्रकृति का योग है। इसी को स्पष्ट रूप से उपस्थित करने के लिए आगे क्रम से, विश्व के सर्जनात्मक विकास में मानव का स्थान, मानव की स्वचेतना में प्रकृति का योग तथा उसकी अन्तर्दृष्टि में प्रकृति के अनुकरणात्मक प्रतिबिम्ब का रूप निरचित्र किया जायगा।

सर्जनात्मक विकास में मानव

§२—यूनान में इलियायितों ने विश्व की परिवर्तनशीलता पर विशेष ध्यान दिया उसी समय सर्जन के गमन का भी उल्लेख हुआ था। बाद में पूर्णरूपेण परिवर्तन पर सन्देह विकास के साथ किया गया। इस प्रकार विकासवाद के लिए उसी काल में काफ़ी आधार तैयार हो चुका था। गमन के साथ परिवर्तन, परिवर्तन में पूर्ण तत्त्व की स्थिति की स्वीकृति से एक प्रकार विकास का पूरा रूप मिल जाता है। विश्व को आदि तत्त्वों आधार पर समझने

में भी यही प्रकृति रही है। गमन-शक्ति के प्रवाह में तत्त्वों का केन्द्रीकरण होता है, फिर विभिन्नता के साथ अनेक रूपता उपस्थित होती है। अन्त में निश्चित होकर उनमें एक-रूपता आती जाती है। इस प्रकार विभिन्न-धर्मों सर्वज्ञ में एक-रूपता और कम रहता है। विद्वत्सन्शील विश्व-सर्वज्ञ में अधिकाधिक अनेक-रूपता जान पड़ती है, पर उसकी सवन्धों में स्थिति क्रमिकता भी दृढ़ होती जाती है। प्रकृति में एक सचेतन शक्ति-प्रवाह है जो आज के वैज्ञानिक युग में भी तत्त्व-वादिषों के आकर्षण का विषय है। यही कारण है कि आधुनिक तत्त्ववाद के क्षेत्र में दार्शनिक विकासवाद मान्य रहा है। भारतीय तत्त्ववाद में विकास का रूप इस प्रकार नहीं मिलता है। पर सांख्य के प्रकृति-स्वरूप में इसी प्रकार का सिद्धान्त सम्भ्रमित है। इसमें प्रलय की सज्जत के समान स्थान दिया गया है। परन्तु जिस प्रकार विकास का अर्थ तत्त्ववाद में साधारण निर्माण से संवन्धित नहीं है, उसी प्रकार प्रलय की साधारण नाश के अर्थ में नहीं लेना चाहिए। सृष्टि के पूर्व प्रकृति अपने तीनों गुणों के सम पर स्थिर रहती है। इस सम का भंग होना ही सज्जत-क्रिया है। विपरीतकरण सज्जत के मूल में वर्तमान है। सांख्य के अनुसार पुनरा के साभिप्य से प्रकृति की सम्भावस्था भंग हो जाती है। पुनरा स्वयं निष्क्रिय होकर भी गमन का कारण होता है जैसे जुम्बक पत्थर गतिमान हुए बिना लोह की गतिशील करता है। पुनरा के सामीप्य मात्र से प्रकृति चंचल हो उठती है; और उसको मुक्त करने के लिए ही प्रकृति की सारी परिणमन किया होती है। यह भारतीय विकासवाद का स्वरूप कहा जा सकता है, यद्यपि इसमें विकास की दिशा अधिक प्रत्यक्ष हो गई है। सहजबोध के लिए विश्व के घन का लेकर किसी न किसी रूप में विकासवाद मान्य है। यही कारण है कि भारतीय तत्त्ववाद के क्षेत्र में इस सिद्धान्त की अधिक मान्यता नहीं है, पर साधारण परम्परा में इसका अधिक प्रचार रहा है।

३—पर ऐसा नहीं कहा जा सकता कि विकासवाद सर्जन के सत्य की पूर्ण व्याख्या है। इसमें मानवीय दृष्टि से सर्जन की चेतना में दिक्-काल स्वचेतना में आधार है। हमारा उद्देश्य मानव को लेकर ही प्रकृति पर विचार करना है। इस कारण प्रकृति की इस गमनशील चेतना को देख लेना आवश्यक है जो हमारे सामने अनेक क्रमिक संबंधों में प्रकट हो रही है। जिस प्रकृति के गमन का यहाँ उल्लेख किया जा रहा है वह दिक् और काल की भावना पर स्थिर है। आकाश की जिस व्यापक असीमता में दिक्-काल की स्थापना की जाती है, वह भी इन्हीं के संबंधों से जाना जाता है। इस दिक्-काल का ज्ञान हमारे अनुभव पर निर्भर है जो प्रत्यक्ष-जगत् में हमारा मार्ग-दर्शक है। यह अनुभव ज्ञान निजकी चेतना और एकाग्रता पर निर्भर है। चेतना का अर्थ परिवर्तनों से परिचित होना है और ध्यान की स्थिति का बदल जाना परिवर्तन का भान होना है। इस प्रकार दिक् का छोटा-सा छोटा बिन्दु हमारी चेतना की एकाग्रता का परिणाम है जो असीम की ओर प्रसरित रहता है। इस प्रसरण का भान भी चेतना को होता रहता है। घटना-क्रम के रूप में काल का अनुभव करनेवाली भी चेतना है जो इन्द्रियानीन काल में व्यापक होती जान पड़ती है। अतः गमन का रूप परिवर्तन पर स्थिर है और परिवर्तन हमारा चेतना की दिक्-काल संबंधी भावना पर निर्भर है। आगे हम मानवीय चेतना की इस विशेष स्थिति को अधिक स्पष्ट करेंगे। वहाँ प्रकृति के विकास मार्ग में मानव का स्थान निश्चित कर लेना है।

४—सदृश बोध के स्तर पर प्रकृति में एक से अनेक की प्रवृत्ति के साथ अवाध संचेदन प्रवाह को लेकर विकास को समझा जा सकता है। यद्युतः इस स्तर पर विकासवाद को नकार के चटुकर, छोड़ा नहीं जा सकता। सर्जन की अनेकता में उसका नियमन स्मिहित है, और इसी विभिन्न अनेकता

में उसका प्रवाह चल रहा है। प्रत्यक्ष जगत् में यही तो दृष्टिगत होता है। एक बीज सदस्य सदस्य बीजों का रहस्य विधायक हुए है। यह विचार समान परिस्थितियों में एक ही प्रकार से होता है। एक रस दूसरे रस से मिलकर तीसरे मिश्र रस की सृष्टि करता है। यह नियम प्राणि जगत् में उसी प्रकार दिखाई देता है जिस प्रकार वनस्पति जगत् में। प्राणि का शरीर केवल बाह्य-जगत् से प्रभाव ही नहीं ग्रहण करता बल्कि वायु परिवर्तनों के साथ क्रियाशील होने के लिए परिवर्तन भी होता है। वायु संवन्धों को स्थापित रखने के लिए शरीर में परिवर्तन होने हैं। शरीर जब तक वायु प्रकृति से ध्यानरहित अनुकूलता नहीं रखेगा, वह स्थिर नहीं रह सकता। यह अनुकूलता जितनी पूर्ण होगी, उनका ही अधिक शरीर विकसित होगा। अन्तर और बाह्य की अनुकूलता जितनी पूर्ण होगी जीवन उनका ही विकसित माना जायगा। मानव के जीवन में यह अनुकूलता बहुत कुछ पूर्ण मानी जा सकती है।

प्रश्न—प्रथम प्रकरण में कहा गया है कि विकास-क्रम में भौतिक-साधन से विज्ञान-साधन की स्थिति नहीं मानी जा सकती। इसका अर्थ है कि जड़ से चेतन की उत्पत्ति नहीं मानी जा सकती।

मानव-विकास
काल

परन्तु विकास पथ पर चेतना भी इन्हीं नियमों पर चल रही है, ऐसा साधारणतः विना विरोध के माना जा सकता है। मानव-शरीर बाह्य प्रकृति की क्रिया-प्रतिक्रिया का परिणाम हो सकता है। प्राणि-शरीर में भिन्नता बाह्य कारण से उत्पन्न होती है और यह विभिन्नता अनुकूल होने के कारण प्रकृति द्वारा पुनर्जीवित होती है। यह विभिन्नता अगली संश्लेषण में पनपी जाती है। प्रकृतिवादी विकास के क्रम में एक सेल के जीवधारी से इन्हीं शारीरिक विभिन्नताओं के द्वारा सूक्ष्म विविधता वाले मानव शरीर को भी मानने हैं। परन्तु इस मानव शरीर की उत्पत्ति को स्वीकार कर लेने पर भी मानव के विकास का प्रश्न हल

मानव का मानसिक विभिन्नता की स्वरूप इस विवेकित
 यही कठिनाई है। रहस्य से विकासवादी इसको शरीर से
 लिम्फ की सूक्ष्म क्रिया प्रतिक्रिया के रूप में समझते हैं,
 इसको विशेष विभिन्नताओं के रूप में स्वीकार करते हैं।
 व्याख्या मानव के प्रश्न को समझा सकने में नितांत
 दूरती है। इन विरोधों को यहाँ उपस्थित करने का कोई
 है। त्रिग प्रकार पिछले प्रकरण में उल्लेख कर चुके हैं हम
 यथाशक्ति मान कर चल सकते हैं। प्रस्तुत प्रसंग में तो यह
 पर्याप्त होगा कि प्रकृति के जड़ चेतन प्रकार में मानव
 स्थिति में) इससे एक रूप होकर भी अपनी मानव शक्ति
 अज्ञात है। आगे हम देखेंगे कि यह मन उसकी स्व-
 चेतना) को लेकर ही प्रकृति में व्याप्त मनमत्तत्व में

मनचेतन (आत्म-चेतन) मानव और प्रकृति

मानव की मनमत्त चेतना और प्रकृति की सचेतना में एक
 है। मानव आत्मगत स्वचेतनशील है। उसमें मनमत्त की यह
 स्थिति है जिसमें वह अपनी चेतना में स्वयं परिचित
 है। हम देखेंगे कि उसकी यह स्वचेतना प्रकृति में
 किस सीमा तक संवर्धित है। परन्तु इसके पूर्व
 चेतना आवश्यक है कि मनमत्त की स्वचेतना का अर्थ क्या
 है। मानव की मानसिक स्थिति स्वचेतना की आ-
 दी है। यह इन्द्रियों के द्वारा मानसिक प्रवृत्तियों के
 जोर-शोर से प्रकृति के प्रत्यक्ष चेतन तथा और उनमें
 प्रत्यक्ष तथा निरंतर होता रहा। इसके आभाव में उनमें
 की एक अज्ञान की स्थिति प्रकृति के प्रत्यक्ष चेतन के
 प्रत्यक्ष चेतन की प्रवृत्ति किसी बाह्य प्रकृति में ही

- स्वचेतन (आत्म-चेतन) मानव और प्रकृति

सचेतनशील होगी। वह उन्हीं प्रेरणाओं को ग्रहण करता होगा उसके जीवन के प्रयोजन से संबंधित रही होगी। दूसरे शब्दों में उस इच्छा शक्ति के माध्यम से प्रकृति के वाय-रूप का प्रवेश उसके जी में हुआ है। इन प्रमावों को ग्रहण करने में ध्यान के विपर्यय से प्रकृति के रूपों में जो परिवर्तन उपस्थित हुए उन्हीं की क्रमिक निरन्तर घटना का स्वरूप धारण करती है। इस प्रकार चेतनशील होने का तात्पर्य परिवर्तनों से परिचिन होना हुआ; और चेतना का प्रसार घटनाओं की क्रमिक शृंखला में सम्मिलना चाहिए। ये घटनाएँ दृश्य-जगत् की अथवा ध्वनि-जगत् की। प्रत्येक स्थिति में हमारी चेतना समानता की विभिन्नता के विभाजन द्वारा इच्छा के प्रयोजन की ओर ही बढ़ती है। इस प्रकार हम देखते हैं कि हमारा अनुभव ज्ञान प्रत्येक पल पर सचेतन को विभिन्न और समान मानने में अपना प्रयोजन ही ढूँढ़ता है।

§७—मानव मानसिक परिस्थितियों की विभिन्नता और विविधता के साथ ही अपनी चेतना के विषय में भी अधिक दृष्ट होना गया है।

उसकी चेतना प्रकृति चेतना का भाग है और उसका प्रसार भी है। हम चेतना के बोध के लिये उसका प्रसार 'स्व' की भावना विकसित हो जाने आवश्यकता है। यह 'स्व' की भावना जितनी व्यक्त और व्यापक होगी, उन्हीं के अनुसार चेतना का प्रसार भी बढ़ता जाएगा। सामने फैली हुई प्रकृति का दृश्य-जगत् उसकी अपनी दृष्टि की सीमा के साथ ही अपने अनुभव के विषय का पूरा ज्ञान उसे तभी हो सके जब उसका अपना 'स्व' दृष्ट हो जाएगा। यहाँ 'स्व' का अर्थ इच्छा के क्षेत्र में ध्यान को एकाग्र करने के रूप में सम्मिलित जा सकता है। मानसिक विकास के साथ 'स्व' भी अधिक व्यापक होता गया है। उसका क्षेत्र प्रत्यक्ष बोध से भावना और कल्पना में फैल जाता है। इस क्षेत्र में 'स्व' का प्रसार अधिक व्यापक होकर विषय और विधि

रियनि तक पहुँच सकी है ।

५८—परन्तु मानव की स्वचेतना के विकास में प्रकृति के साथ समाज का योग भी रहा है । मानव का विकास केवल व्यक्ति में

परिसमाप्त नहीं है, उसने समष्टि के समवाय में भी सामाजिक चेतना अपना मार्ग ढूँढ़ा है । मानव प्रारम्भ से समाज का अंग

में रहने की प्रवृत्ति रखता था । एक व्यक्ति दूसरे व्यक्ति के अनुभव को जान तो नहीं सकता, परन्तु उसका अनुमान लगा सकता है । फिर अपने व्यक्तिगत अनुभवों से तुलना करके किसी एक सिद्धि तक पहुँच सकता है । इस दृष्टि से व्यक्ति की स्वचेतना सामाजिक चेतना का भी एक रूप मानी जा सकती है । और स्वचेतना के इस सामाजिक स्तर तक भौतिक-प्रकृति दो प्रकार से मानी जा सकती है । प्रयोजन से हीन भौतिक कर्म तथा संबन्धों में उल्लिखित प्रकृति वर्णनात्मक कही जा सकती है । और जब इस प्रकृति की प्रयोजन से युक्त अपनी इच्छा-शक्ति के आधार पर देखा है, उस समय उसको व्यंजनात्मक कह सकते हैं । प्रकृति में व्यंजना की यह भाषना, प्रयोजन का यह स्वरूप, मानव समाज के व्यक्ति की अपनी इच्छा-शक्ति की अभिव्यक्ति में मिलता है । प्रत्येक व्यक्ति अपनी इच्छा और अपने प्रयोजन से परिचित है, साथ ही उसी आधार पर समाज के अन्य व्यक्तियों की इच्छा-भाषना पर भी विचार रखता है । मानव-समाज की स्थिति के विषय में हमारा विचार प्रकृति की समझने के पूर्व का है । इसका तात्पर्य यह नहीं कि मानव की प्रकृति के सम्पर्क में आने के पूर्व सामाजिकता का बोध था । प्रकृति का सम्पर्क तो समाज के पूर्व का निश्चय ही है । परन्तु जब मानव ने प्रकृति के विषय में अपनी कोई चारणा निश्चित की होगी, उस समय उसमें सामाजिक प्रवृत्तियों का पूर्ण विकास हो चुका था । यह इच्छा और प्रयोजन के सामूहिक प्रयोग से परिचित हो चुका था । मात्सीय वास्तु-शास्त्रों में इसी दृष्टि में प्रकृति की प्रत्यक्ष उल्लेख

के अन्तर्गत रखा गया है।^१ प्रारम्भिक युग में मानव को जिस प्रकार अपना जीवन अस्पष्ट लगता था, उसी प्रकार उसकी प्रकृति विषयक ज्ञान भी अस्पष्ट था। पहले प्रकृति को अस्पष्ट दिक्-काल की सीमा में देख कर ही वह प्रकृति को अस्पष्ट मचेतनता की ओर बढ़ सका होगा। आज की स्थिति में, सामाजिक चेतना के स्तर पर मानव प्रकृति को अपने समानान्तर देखते हुए व्यञ्जनात्मक रूप में पाता है। अपनी अपनी चेतना के प्रति वह अधिक सचेत होकर प्रकृति को केवल अपने सामाजिक प्रयोजन का साधन मानकर वर्णनात्मक स्वीकार करता है। इस वर्णनात्मक रूप में प्रकृति भौतिक-विद्याओं का विषय रह जाती है। परन्तु सदाय चोप के लिए ये दोनों ही रूप साम्य हैं। उनमें लिए प्रकृति ऋद्ध के साथ चेतन है, वर्णनात्मक के साथ प्रयोजनात्मक भी है। परन्तु इस दृष्टिकोण में सामाजिक प्रकृति फिर भी अन्तर्निहित रहती है। यही कारण है हमकी प्रकृति कभी अपने प्रयोजन का विषय लगती है और कभी वह अपने स्वयं प्रयोजन में मग्न जान पड़ती है। आगे काव्य में प्रकृति के रूपों को विवेचना करते समय हम देखेंगे कि इस कथन का क्या महत्व है।

३६—ऊपर इस बात का उल्लेख किया गया है कि प्रकृति का ज्ञान हमारी 'स्व' की भाषना में प्रभावित है, और उसकी मचेतनता हमारी दृष्टि विशेष का प्रभाव है। परन्तु प्रकृति के चेतना में मानवीय चेतना का आरोप मात्र हो ऐसा नहीं है। प्रकृति के मचेतन लगने का एक कारण यह आवश्यक है कि मानव प्रकृति का ज्ञान अपनी चेतना के द्वारा ही प्रकट करना है। दूसरे शब्दों में, जैसा हम आगे विचार करेंगे, प्रकृति

१ इस भाग के प्रथम प्रकरण में इस विषय की विवेचना प्रकृति-रूपों के भेदों के विषय में की गई है। और दूसरे भाग के प्रथम प्रकरण में मरुती के अन्तर्गत प्रकृति के अन्तर्गत भी यह प्रश्न उठाया गया है।

की चेतना में उसकी चेतना मिट्ट है। वह अपनी स्वचेतना के प्रसार में प्रकृति में परिचित होता है और उसकी उसी प्रकार व्याख्या करता है। परन्तु इसके अनिश्चित प्रकृति का सचेतन स्वभाव मानवीय चेतना के समानान्तर होने में भी सिद्ध है। अब हम कहते हैं कि हम प्रकृति की व्याख्या मानवीय चेतना में प्रभावित होकर करते हैं, उस समय यह निश्चित है कि हम स्वचेतनशील प्राणी हैं। पर गमना स्थिति सामने रखकर विचार करने में प्रकृति अपनी सचेतन गतिशीलता मानवीय स्वचेतना के समानान्तर ही अधिक लगती है। आगे हम देखेंगे कि मानव की चेतना प्रकृति के सम्पर्क में विकासशीलता भी और उस समय प्रकृति की समानान्तर चेतना ने उसकी प्रारम्भिक प्रवृत्तियों में महत्वपूर्ण योग प्रदान किया है।

क—प्रकृति में दृश्य आदि माध्यमिक गुरु हैं जो मानवीय इन्द्रिय प्रत्यक्ष के आधार माने जाते हैं। जिस सहज बोध के स्तर पर हम आगे बढ़ रहे हैं उसके अनुसार इन प्रत्यक्षों को उपस्थित करने में

व्यंजन, तमक तथा

प्रयोजन तमक

प्रकृति का भी योग है। उसी प्रकार दिक्काल संबंधी भावना प्रकृति के सापेक्ष उतनी है जितनी मानव चेतना है। यह तो प्रकृति के व्यं-

नात्मक स्वरूप की बात हुई। सहज बोध प्रकृति की व्यंजनात्मक भावना को भी मानव चेतना के समानान्तर मान कर चलता है। उसके पास इसके लिए पर्याप्त आधार है। मानसिक चेतना की प्रत्येक स्थिति अपने प्रवाह में निरन्तर गतिशील है, उसका प्रत्यावर्तन भी सम्भव नहीं। प्रकृति में भी यही दिखाई देता है, उसमें आन्तरिक प्रवाह क्रियाशील है जिसमें प्रत्यावर्तन नहीं जान पड़ता। प्रकृति के वायु रूप में, सरिता प्रवाहित है उसका जल वापस नहीं लौटता, दिन रात चले जा रहे हैं न लौटने के लिए, वृद्ध उत्पन्न होता है, बढ़ता है, फूलता फलता है, नष्ट हो जाता है, पर उसकी कोई भी अवस्था लौट कर नहीं आती। मानसिक चेतना में एक स्थिति दूसरी स्थिति की

स्वेतन (आत्म चेतन) मानव और प्रकृति

प्रभावित कर उससे एकाकार हो जाती है। प्रकृति में भी एक अवस्था दूसरी अवस्था से प्रभावित हो उसी से एकाकार हो जाती है। सृजन-क्रम की अगली स्थािति को प्रभावित करने लगती है। उदाहरण के लिए ध्वनि के स्वर लव को लिया जा सकता है: ध्वनि की सहायता से एक तरङ्ग दूसरी को उत्पन्न कर उसी से मिल जाती है और तरङ्ग तीसरी तरङ्ग को उत्पन्न करती है। मानसिक चेतना के समान प्रकृति में भी सहायक परिस्थितियों के उपस्थित होने पर निमित्त स्वभाव की प्रकृति दृष्टिगत होती है। दिन रात तथा ऋतु विषय आदि उसी प्रकार प्रकृति के स्वभाव कहे जा सकते हैं। इसके अतिरिक्त प्रकृति में सचेतन विकास का रूप भी सन्निहित है। इससे स्पष्ट है कि प्रकृति में मानसिक चेतना की समरूपता बहुत अंश मिलती है। यह केवल स्तर भेद के कारण अधिक दूर की लगती है। हम प्रकृति चेतना के उसी प्रकार भाग हैं जिस प्रकार सामान्य चेतना के। भेद केवल विकास क्रम में चेतना के स्तरों को लेकर है।

§१०—यहाँ हम प्रकृति और मानव के अनुकरणात्मक प्रतिभाव पर विचार आरम्भ करने के पूर्व इसी के समान भारतीय सिद्धा

की ओर संकेत कर देना चाहते हैं। भारतीय सच्चिन्-आनन्द तत्त्ववाद में इस सिद्धान्त का उल्लेख पहले

सुझाया, परन्तु ब्रह्मभाचार्य ने इसकी अधिक स्पष्ट व्याख्या की है। भारतीय तत्त्ववाद में जड़ और जीव का (जिसे स्वचेतन कहते हैं) भेद करते हुए सत् का उल्लेख किया गया है। प्रकृति में (यहाँ जड़ प्रकृति से अर्थ है) केवल सत् है और जीव सत्-चित्; परन्तु आनन्द का अभाव दोनों में ही है। आनन्द केवल ब्रह्म की विशेषता है। आगे कहा गया है कि जीव बन्धन मुक्त होकर सम-स्थिति पर आनन्द प्राप्त कर सकता है। इस मत से हम सहज रूप से इस प्रकार समझ सकते हैं। प्रकृति चेतन निश्चित स्थिति है, और ब्रह्म पूर्ण चेतना की स्थिति। जीव दो

ही स्थिति है। यह अपनी स्वचेतना से एक ओर प्रकृति को शील करता है; दूसरी ओर स्वचेतना को पूर्ण चेतना की ओर करके आनन्द का सम भी प्राप्त करता है। हमारी विवेचना में की चेतना का जड़त्व तथा मानवीय चेतना का स्व भी इस चेतना करता है।^२

अनुकरणात्मक प्रतिबिम्ब भाव

प्रकृति चेतना से सम स्थापित कर मानव की चेतना पूर्ण मनस्-की ओर विकसनशील है। प्रकृति का सचेतन सम मानव की ना का सोन है। और पूर्ण मनस्-चेतना की ओर उसकी प्रगति आदर्श भावना का रूप है। यही पूर्ण मनस्-चेतना आध्यात्मिक क्षेत्र में ब्रह्म या ईश्वर आदि का प्रतीक बूझ लेती है। मानव मानसिक चेतना में अधिक ऊँचा उठता जाता है, और यह स्वचेतना (आत्मा) के पूर्ण विकसित रूप में ब्रह्म प्राप्त करता का रूप आनन्द कहा जा सकता है। दूसरे भाग के साधना प्रकरणों में इस विकास के साथ प्रकृति रूपों की विवेचना की जायगी। यहाँ तो यह दिखाना है कि मानव की इस प्रकृति का किस प्रकार महत्वपूर्ण योग रहा है, और प्रकृति मन-चेतना का सम मानव की चेतना के लिए किस सीमा तक फलदायी है।

—तत्त्ववाद के क्षेत्र में जो कहा गया है वह मानसशास्त्र के पर भी गिद्ध हो जाता है। मन अपनी मानसिक अवस्थाओं में बोध, राग और क्रिया में स्थित है। मन की दर ७२१२१२ स्थिति किसी न किसी रूप में मानव इतिहास के लक्षण

दूसरे भाग के प्रथम प्रकरण में वैष्णव साधना के अन्तर्गत प्रकृति के विवेचन में इस प्रकृति को लेकर कविकव्यवस्था की गई है।

संबन्धित है। इनको विकसित करने के लिए हमें उनके घने वृक्षों
चिकीया के रूप में समझना चाहिए। इनके द्वारा की धरती से
बोध इन्द्रियों को बाह्य रूप में होने दें। और इससे
अन्तः को अनुभूतिशील करनी है। यह प्रक्रिया है और इससे
समस्त मानसिक व्यागारों को प्रेरित करता है; स्वभाविक है।
के घरातल पर हमारे पास दो बच्चे हैं, एक बच्चा जो पहचानता है;
बाह्यजगत्। दोनों ही समान रूप में विकसित होते हैं। पर्वत की
प्रकार का विरोध नहीं। कौन किसके प्रसंग में उसके
अनुकरण है, प्रतिक्रिया है। यह प्रक्रिया के द्वारा प्रकाश पड़ता है।
बाला प्रश्न है। परन्तु यह बोध के रूप में प्रकाश पड़ता है। और यह
कि विश्व में मौलिक-तत्त्व और निष्कर्ष प्रकाश पड़ता है। और यह
जा सकता है। सब ही इसी प्रकार विकसित होते हैं। जिस प्रकार वे
अस्तित्व में स्वीकार किया गया है; प्रतिक्रिया है, उसी प्रकार प्रकृति
दोनों की क्रिया-प्रतिक्रिया प्रकाश पड़ता है। प्रकृति का वह रूप एक दूसरे
मानों शक्तिमूल होकर विस्तृत हो जाता है। अपने आप में पूर्ण नहीं
में एकता हो गया है। परन्तु प्रकृति नसित नहीं हुआ उसकी
है। उसके प्रत्यक्ष ज्ञान और अनुभव प्रकृति मूर्ति आन्तरिक अनुकरण
प्रधान है। परिणाम स्वरूप प्रकृति प्रकृति की। इसी कारण
ही क्रिया का रूप बन जाता है। प्रकृति की अभिव्यक्ति को
। स्थितिवादी हमको प्रकृति और विकसित शक्ति
जब वह प्रकृति प्रकृति की शक्ति मिलता है। अपने
जब वह प्रकृति प्रकृति की अभिव्यक्ति ही थी;
अनुभव आदि का ऐतिहासिक प्रकृति की स्वच्छंद कीड़ा
वातावरण में माया अपने

करते हैं वह वस्तु-ज्ञान है। ऊपर तत्त्ववाद के क्षेत्र में प्रकृति के जिस चेतन् (सत्) रूप का उल्लेख किया गया है इसमें भी इसी परिणाम पर हम पहुँचते हैं। मानव-चेतना पर जब प्रकृति की चेतना का प्रभाव पड़ता है, वह अनुभूति के सहारे 'स्व' की ओर गतिशील होता है। और जब मानव की चेतना प्रकृति चेतना के सम्पर्क में आती है उस समय उसका प्रत्यक्ष बोध मात्र होता है। यहाँ मानव और प्रकृति दोनों की चेतना तो सत् के रूप में स्वीकार की गई है; पर मानव का 'स्व' जब चेतना के साथ मिलता है तब उसमें सत् के साथ चित्त का योग हो जाता है। जैसे किसी पूर्व परिचित को देखकर हम उसको पहिचान लेते हैं, उसी प्रकार प्रकृति की चेतना (सत्) को मानव चेतना (सत् अंश) पहिचान लेती है और जब उसमें प्रतिबिम्बित होनी है वह आत्मचेतना के पथ पर आगे बढ़ती है। मानसिक चेतना को धारण करने वाला शरीर इसी सत् को प्रकट करता है। उसमें प्रकृति के साधारण तत्त्वों को समझने के लिए विभिन्न इन्द्रियाँ हैं; या वह विभिन्न इन्द्रियों से प्रकृति को विभिन्न गुणों वाली अनुभव करता है। इस प्रकार प्रकृति का प्रत्यक्ष-बोध तो मन उस सम के आधार पर करता है, जिसको हमने इन्द्रिय-बोध के नाम से अन्तर्जगत् की बहिर्जगत् पर क्रियाशीलता कहता है और जो प्रभाव प्रकृति हमारे मन या अन्तर्जगत् पर छोड़ती है, वह हमारी अनुभूति का रूप है। परन्तु जब हम इन दोनों, ज्ञान और अनुभूति को प्रकट करना चाहते हैं, उस समय ये प्रोटो-चित्तों की भाँति उलट जाते हैं और परिवर्तित रूप ग्रहण कर लेते हैं। अर्थात् अनुभूति की अभिव्यक्ति की जाती है और ज्ञान ग्रहण किया जाता है। वस्तुतः यह एक प्रकार का अनुकरण है, जिसमें मन और प्रकृति एक दूसरे में प्रतिबिम्बित दिखाई देते हैं। अन्तः (मन) का अनुकरण करती हुई प्रकृति ज्ञान के रूप में दिखाई देती है और प्रकृति का अनुकरण करता हुआ अन्तः अनुभूतिशील हो उठता है।

§१२—मानसिक चेतना से युक्त मानव अपने सामने देखा है—

अनुकरणात्मक प्रतिबिम्ब भाव

‘हरी मरी घाटी में कल-कल करती हुई सरिता—किनारे पे प
की पंक्ति जो उस पार पे ऊँचे पहाड़ों की
मिल सी गई है—’ इस दृश्य का देखने का
प्रता के साथ उसकी मनःस्थिति में चिन्तीया निश्चय है और
उसके मन में दो प्रक्रियाओं का विकास सम्भव और स्वाभाविक
रूप आकार आदि के महार वह जल, वृक्ष आदि की पहचान
इनसे उनके जीवन की आवश्यकताओं की पूर्ति होती है। प्र
दुर्लभता आदि का उसे बोध है, क्योंकि शिकार आदि के प्रत्यक्ष
मार्ग में बाधाएँ उपस्थित होती रहती हैं। वह उसका ज्ञान
परन्तु साथ ही जल को तरलता, वृक्षों का रंग-रूप और व
निष्कलता आदि ने उनके हृदय का अनुभूतिशील किया है।
उसका अन्तर्मुखी अनुभूति-मूल है। परन्तु मानव की इन म
स्थितियों का विकास एकमात्र नहीं समझना चाहिए। जिस प्र
तन्वी मानसिक स्थितियाँ एक दूसरे से संबंधित हैं, उन्ही प्रका
के अनुकरणात्मक संबंध में ज्ञान और अनुभूति का यह रूप प्र
के अभिन्न और संबंधित है। इनका अस्तित्व करने आर में प्र
है। तब तक ज्ञान सामाजिक आधार तक विकसित नहीं हुआ
व्याख्या की आवश्यकता नहीं हुई। परन्तु अनुभूति आन्तरिक
होने के कारण व्यक्ति में भी अभिव्यक्ति प्राप्त कर रही। इसी
मानव के इतिहास में विचारों से पूर्व भावना की अभिव्य
अन्तर मिलता है। अभिव्यक्ति की . . . और विकसित
भाव का मूल भावना की . . . होता है।
प्रारम्भिक स्वरूप में भाषा भी
बिना प्रकार सत्य,
अंत आदि

विकास के साथ प्रत्यक्ष-बोध से सीधे प्रेरणा न लेकर परंपराओं से अधिक संबन्धित होती गई। इस प्रकार वह विचारों के प्रकट करने के लिए अधिक प्रयुक्त होने लगी। दूसरी ओर भावनाओं को अभिव्यक्त करने के लिए भाषा को व्यंजना का सहारा लेना पड़ा।^४

§ १३—यहाँ जिस विचार (राग) पर विचार किया गया है वह मानसिक प्रवाह का अंग है। यह हमारी संवेदनाओं और भावों के मूल में तो होता है, पर उनमें एक नहीं समझा जा सकता। और अभी तक प्रकृति के जिस भावात्मक अनुकरण की बात कही जा रही थी वह भावनाओं को उत्पन्न करने के अर्थ में नहीं। मानव की इस प्रकृति में पीड़ा और तोष की भावना सहिहित है।^५ परन्तु पीड़ा और तोष की संवेदना में तथा अन्य भावों में समानता नहीं है। केवल भावनाओं में पीड़ा और तोष की संवेदना भी सहिहित होती है। भावना और भावों के विकास में प्रकृति का क्या हाथ रहा है, इस पर विचार तृतीय प्रकरण में किया जायगा। यहाँ यह देख लेना आवश्यक है कि पीड़ा और तोष की संवेदनात्मकता से प्रकृति का क्या संबंध रहा है। प्रथम तो प्रकृति के मानसिक संबन्ध में यह आवश्यक भावना है, साथ ही मानव प्रकृति का अनुकरण भी इसीकी प्रेरणा से करता है। यह पीड़ा और तोष की संवेदनात्मक भावना मानव के नाद तथा शारीरिक संचलन से अधिक संबन्धित है। परन्तु प्रकृति के संचलन तथा नादों के शारीरिक अनुकरण के अतिरिक्त भी प्रकृति के रंग-रूप तथा प्रकाश आदि का तोषप्रद (मुलद) प्रभाव मानव पर पड़ता है। अगले प्रकरणों में यह

४—उपमनो के अन्तर्गामी प्रयोगों में प्रकृति की कृतियों की संवेदना का संकेत मिलने लगा है।

५—इच्छित शब्द दुःख-मुल में शारीरिक से अधिक मानसिक बोध होता है।

समीक्षा की जायगी कि किस प्रकार प्रकृति के प्रारम्भिक सम्पर्कों को, जिनमें मानव की पीड़ा और तोप की भावना संवन्धित थी, कल्पना के धरातल पर कला का रूप मिल सका है। प्रत्यक्ष-बोध के धरातल पर इनके साथ तोप की भावना सन्निहित है जो एक सीमा के बाद पीड़ा में परिवर्तित हो जाती है। कुछ विद्वानों ने प्रकृति के रूपात्मक (रंग) और ध्वन्यात्मक (नाद) सम्पर्कों को रति-भाव से संवन्धित मान कर ही तोपात्मक तथा आकर्षक स्वीकार किया है। एक सीमा तक यह सम्भव सत्य है। परन्तु इनमें एक प्रकार का एकाग्रता तथा गम्भीरता संवन्धी तोप भी सन्निहित है, जो किसी अन्य भाव की अपेक्षा नहीं रखता।

४४—मानव के प्रत्यक्ष-बोधों के विकास में स्पर्श, गन्ध तथा स्वाद का योग उतना महत्वपूर्ण नहीं है जितना दृश्य तथा श्रवण का। इनके बोध में भी पीड़ा और तोप की भावना सन्निहित है, परन्तु इनका संयोग संरक्षक सहज-वृत्ति के साथ अधिक है। साथ ही पूर्वानुराग के अन्तर्गत इन बोधों का कुछ अंशों में महत्व है। परन्तु श्रवण के बोध, ध्वनि-नाद में उसकी क्रमिक लय-ताल के साथ गम्भीर एकाग्रता के रूप में भी तोप की भावना है। उसी प्रकार दृश्य में रूप, रंग, प्रकाश तथा संचलन के बोध के साथ इसी प्रकार की एकाग्र-गम्भीरता से उत्पन्न तोप की मुखानुभूति होती है। यह तोपात्मक मुख समस्त चेतना के अन्य बहिर्प्रभावों से मुक्त हो जाने तथा आन्तरिक आत्मविभार स्थिति के उत्पन्न होने से होता है। किसी किसी पारब्राह्म्य विद्वान ने इस तोप की संवेदना को भूच्छना या भादक जैसी स्थिति के समान भी माना है। यह स्थिति भाव को प्रेरणा देने में सहायक तो हो सकती है, परन्तु अपने आप में कोई भाव नहीं हो सकती। इन प्रारम्भिक बोधों की उपयोगिता, उनमें सन्निहित पीड़ा और तोप की संवेदना के साथ, आज के कला और काव्य के क्षेत्र में नहीं जान पड़ती। परन्तु हमारा इतिहास

बताना है कि प्रारम्भिक युग से इन प्रत्यक्ष-बोधों ने मानव ज
 संस्कृति के विकास में बहुत कुछ सहायता दी है। और क
 कला का आधार भी प्रमुखतः यही है। प्रकाश का प्रायक्ष-बो
 माध को अस्वीकार समता है। परन्तु प्रारम्भिक युग में जय मान
 चेतना के विस्तार को भी आकार और रूप देने का प्रयास
 था, उनके जीवन में प्रकाश का बहुत महत्व था। आत्म संर
 पंथ विकसन सहज वृत्तियों के लिए तो इनकी उपयोगिता थी
 के साथ ही प्रकाश के प्रत्यक्ष बोधों में तंग की गुल सवेदना भी
 रही है। प्रकाश के इस महत्व के कारण में मानव की सूर्य और
 पूजा है। इसी के कारण प्रकाश देवत्व की महिमा से पूजित हु
 जगत्माते नक्षत्र-मण्डल से मुक्त आकाश के प्रति मानव का
 भी इसीलिए रहा है। रंग-रूपों के प्रति हमारा मोह आज भी
 बना है। आत्म की उन्नत सामाजिक स्थिति में रंग-रूप के
 बोधों में किन्हीं ही प्रवृत्तियों तथा भावनाओं का गमन्य माननिक
 में हो चुका है। परन्तु प्रारम्भिक युग से ही रूप-रंग का मह
 पूर्वाभिरुचि की तंग-सवेदना के अतिरिक्त किमी अन्य तंग की गु
 दना में संवन्धित रहा है। रंगों का भान उसकी विविधता प
 है जो अपने विविध स्थापन में तंग है। इसी प्रकार र
 स्थान की विभिन्न स्थितियों के अनुसृत के आधार पर ही स्थ
 है। इसके प्रति मानव अपनी भ्रमपूर्ण धारणा में भी तंग प्रान
 है। संवदन का आधार दिक्-काल-दानों ही हैं। प्रकाश के प्र
 संवदन में तन्मयता की दृष्टि अप्रत्यक्ष रहती है। तिम प्रकार प्र
 माननिक अनुकरण रंगों के रसी के लय-ताल पर चला है
 प्रकार संवदन, माननिक अनुकरण में सारारिक अनुकरण में

इस प्रकार हम देखते हैं कि प्रकृति का प्रत्यक्ष सम्पर्क मानव की संरक्षा और वंश विस्तारन सहजवृत्तियों के लिए प्रेरक तथा उपयोगी है ही, साथ ही यह सम्पर्क अनुकरणात्मक स्थिति में भी तोष का कारण हो सकता है। यह प्रकृति का अनुकरण शारीरिक या मानसिक दोनों ही हो सकता है। प्रारंभिक सहजवृत्तियों के आधार पर आगे चल कर विभिन्न प्रवृत्तियों तथा भावों का विकास हुआ है। इस विकास के साथ अनुकरण में सज्जित तोष की सुखानुभूति का समन्वय चलता रहा। और मानव के काव्य तथा कला के क्षेत्र में इसका बहुत कुछ स्पष्टीकरण अब भी मिलता है।

§१५—मानसिक चेतना के विकास में प्रत्यक्ष-बोध के बाद स्मृति और संयोग के आधार पर परप्रत्यक्ष का स्तर आता है। इस स्थिति में परप्रत्यक्षों की स्पष्ट रूपरेखा और उनका अलग अलग संयोग-ज्ञान आवश्यक है। इनमें भी सामाजिक विकास के साथ भाव-रूप और विचार का भेद हो जाता है। प्रकृति संबन्धी परप्रत्यक्ष जब विचारात्मक होते हैं, उस समय हमारा सामाजिक दृष्टिकोण प्रमुख होता है और यह हमारे मानवीय प्रयोजन के लिए प्रयुक्त होता है। यहाँ मानवीय प्रयोजन का अर्थ सामाजिक प्रयोजन है। इस प्रकार जब हम प्रकृति का विचार करते हैं उस समय उसका कोई स्वरूप हमारे सामने आना आवश्यक नहीं है। हम कहते हैं 'मोहन गंगा के पुल से उस पार गया'; और इस स्थिति में केवल हमारे प्रयोजन का बोध होता है। इस कथन में गंगा के प्रवाह तथा उसके पुल की दृश्यात्मकता से हमारा कोई संबन्ध नहीं है। जब हम कहते हैं—'दिवदार के वनों की लकड़ी' उस समय हमारे सामने लकड़ी का सामाजिक उद्देश्य मात्र है। इस प्रकार विचार के तार्किक क्रम में प्रकृति प्रयोजन का

लेख में इस विषय की अधिक विवेचना की गई है (पारिवर्तन अंक ४७ ई०)

प्रकृति के मध्य में मानव

विषय मात्र रह जाती है। इसकी ओर इसी प्रकार के
 च्छेदों में दूसरी प्रकार से संकेत किया जा चुका है। परन्तु
 परमात्मज्ञों में हम प्रकृति को फिर सामने पाते हैं, इस स्थिति
 अपने रूप-रंग, ध्वनि नाद तथा गंध आदि गुणों में हम
 डूबी हैं। जीवन के साधारण क्रम में आज हमकी उपयोगिता
 है, परन्तु विशेष अवसर और स्थितियों में इसका महत्व अवसर
 सामाजिक वातावरण से ऊब कर या थक कर मानव अपने जी
 प्रकृति के सम्पर्क से आज भी शान्ति चाहता है। इसी प्रकार
 रूप परमात्मज्ञों का भी कलात्मक महत्व है। इसी रूप में प्रकृति
 गुप्त चेतना ने हम उपस्थित करने के लिए चित्रकार तूलिका से प्रा
 को रंग-रूपों में छायातप के सहारे उतारना चाहता है; संगीतक
 स्वर और गति की ताल-लय में प्रकृति के स्वर संचलन का अनुकरण
 करता है; और कवि अपनी भाषा की व्यंजना शक्ति द्वारा उसे सप्राण
 और व्यक्त उपस्थित करता है। पंचम प्रकरण में प्रकृति-विभण के
 दिग्गज में विभिन्न शैलियों का उल्लेख हुआ है। तथा द्वितीय भाग में
 भी विप्रणु मयन्धी उल्लेखों में हम प्रकार की शैलियों का संकेत किया
 गया है। हम देखेंगे कि इनमें प्रकृति के वर्णनात्मक रूपों की योजना
 भाषा-रूप वाच्यता के सहारे ही की गई है।

§ १६ - प्रकृति के वर्णनात्मक प्रतिबिम्ब को उसके भाषात्मक
 अनुकरण के साथ चित्रित करने के लिए केवल परमात्मज्ञ ही योग्य
 नहीं हैं। उसके लिए कल्पना का स्वतंत्र योग
 भी आवश्यक है। स्मृति और संयोग के आधार
 पर परमात्मज्ञ में न तो प्रत्यक्ष की पूर्णता होती है

और न भाषात्मक प्रभावशीलता की ठानी शक्ति ही। स्मृति में वास्तव
 अधिक उन्मुक्त है, उसमें दिव्य और काल का भी प्रभाव

रूप रंग भर लेते हैं और छायाभाव प्रदान करते हैं। इसी कारण कल्पना का रूप प्रत्यक्ष भावना से अधिक भिन्न रहता है। तथा यह अधिक स्पष्ट रूप में उपस्थित होता है। काव्य के प्रकृति-चित्रण में कभी यह कल्पना प्रत्यक्ष से नितान्त भिन्न लगती है।^१ परन्तु अपने कलात्मक सौन्दर्य में ये चित्र अधिक सुन्दर लगते हैं। इसका कारण प्रत्यक्ष और कल्पना की विभिन्न प्रेरक शक्तियों का होना ता है ही साथ ही सौन्दर्यानुमति की अपनी भाव स्थिति भी है। इसके बारे में चतुर्थ प्रकरण में कहा गया है। यहाँ एक बात की ओर ध्यान आकर्षित कर देना आवश्यक है। समाज के विकास के साथ मानव और प्रकृति के सम्बन्धों में अधिक विषमता आ गई है जिसका हम प्रागम्भिक रूपों के आधार नहीं समझ सकते। और एकान्त रूप से अन्य भावों के विकास के आधार पर मानव और प्रकृति के सम्बन्ध की व्याख्या भी नहीं की जा सकती। यह विषय अन्यत्र अधिक विस्तार में उपस्थित किया जायगा, यहाँ तो इतना समझ लेना ही पर्याप्त है कि भौतिक प्रकृति यदि जड़ है तो चेतन भी है। केवल उसकी चेतना में स्थानुकरण की चेष्टा अवश्य नहीं है। मानव स्वचेतनशील प्राणी है और उसमें स्व या आत्मानुकरेण की चेतना भी विद्यमान है। यह अपनी चेतना के विकास में प्रकृति को अपने दृष्टिकोण से देखने का अभ्यस्त हो गया है। उसकी चेतना सामाजिक चेतना की ही श्रेणी है। इसलिए अपनी सामाजिक समष्टि में यह प्रकृति को लड़ और अपने प्रयोजन का साधन समझता है। परन्तु अपनी व्यक्तिगत चेतना में यह प्रकृति से अनुकरणात्मक प्रतिबिम्ब के रूप में सम भी उपस्थित करता है। इस प्रकार प्रकृति मानव के ज्ञान का आधार तो है ही साथ ही उसके अनुक-

१—अंग्रेज़ साहित्य में इस प्रकार के अधिक सुन्दर चित्रण मिलेंगे; हिन्दी साहित्य में इस विषय की अधिक है, पृ. ३८

प्रकृति के मध्य में मानव

रणात्मक प्रतिबिम्ब में मानव के सुख दुःख की भावना भी सन्निहित है।
यह भावना जैसा हम आगे देखेंगे सामाजिक आधार पर भावों के
विकास के साथ अधिक विपन्न और अस्पष्ट होती गई है।

तृतीय प्रकरण

मानवीय भावों के विकास में प्रकृति :

§१—साधारण मानसिक घरातल पर राग या संवेदना हमारी चेतना का अंग है । यह संवेदना बोध के प्रत्यक्षों तथा चिकीर्षा के साध मिलकर मानसिक जीवन की समस्त अभिव्यक्ति है ।

मनवीय अनुभूति मानसिक चेतना के बोधात्मक विकास पर विचार किया गया है—साध ही प्रत्यक्ष तथा कल्पना के प्रकृति-रूपों से संबंधित संवेदनात्मक पक्ष का भी विस्लेषण हुआ है । प्रस्तुत प्रकरण में मानस के भावात्मक पक्ष पर विचार किया जायगा । यह भावना हमारी मानसिक प्रक्रिया के संवेदना-पक्ष का ही स्पष्ट और विकसित रूप है । मानव-मानस का विकास केवल शुद्ध प्रत्यक्ष, कल्पना और विचार के सहारे सम्भव नहीं हो सका है । वस्तुतः यदि इसी सरल रीति पर मानवीय मानस का विकास सम्भव होता तो मानस की समस्त विषमता पर-प्रत्यक्षों और विचारों की संख्या में ही निहित रहती । मन की इस प्रकार

की विपमता इतिहास में एक मनुष्य से दूसरे मनुष्य के पास लगभग
समान आधार पर चलती आती; क्योंकि मस्तिष्क और प्रकृति का
स्वरूप युग युग से वैसा ही चला आ रहा है। मानसिक विपमता
का कारण मानस के राग, वाध तथा निर्दोषों की क्रिया-प्रतिक्रिया
है। जीवधारियों की विकास-शृंखला में शान के सहारे ही मानव
का स्थान अलग और भेद है। परन्तु मानव जीवन का प्रमुख तथा
महत्वपूर्ण सत्य उसके मानस का विपमता तथा उसकी इच्छा-शक्ति
की प्रेरणा है। मानस के मानवोत्तर स्तर पर पशु पक्षी सभी अपनी
प्रमुख सहज-वृत्तियों के सहारे अपने निश्चित स्वभाव की पथ-रेखा पर
जीवन यापन करते हैं। इनमें जिस प्रकार बोधन इन्द्रियवेदन तक
ही सीमित है, उसी प्रकार संवेदना का स्तर भी सहजवृत्ति तथा इच्छा
केवल प्रेरणा तक निश्चित है। परन्तु मानव के मानस में इन्द्रियवेदन
का जो संबन्ध प्रत्यक्ष-बोध से है, वही संबन्ध संवेदना का भाव से
सम्भन्धित जा सकता है।^१ जैसा कहा गया है विकास में इन तीनों का
प्रतिक्रियात्मक संबन्ध तो रहा ही है, साथ ही भावात्मक स्थितियों में
भी विकास के साथ विपमता और दुर्बोधता आती गई है। आन
जिन प्रत्यक्ष और विचार बोधों का हम कहना में सहारा लेते हैं, वे
संकड़ों वर्ष पूर्व भी इसी प्रकार प्रयुक्त होते थे ऐसा नहीं कहा जा
सकता। मानस-शास्त्र तथा भाषा-विज्ञान दोनों से यह सिद्ध नहीं
होता। मानसिक चेतना के इस स्तर तक आने में संवेदनात्मक भावों
का महान योग रहा है, और इस सीमा पर मानस की भावात्मकता
में विचार तथा कहना को भी अपेक्षा रही है। पिछले प्रकरणों में
मानस की समस्त चेतना का प्रश्न साधारणतः दार्शनिक दृष्टि से

१—संवेदनात्मक क्रम में भाव जहाँ प्रचार है जिस प्रकार प्रत्यक्ष-बोध
पर-स्मक क्रम में। (विदेह) यदि इन्द्रियों का और दि इन्द्रियों के
वेदन से (१०-११)

विचार किया गया है, परन्तु प्रस्तुत प्रकरण में मानवीय भावों पर अपनी विवेचना केन्द्रित करनी है। इस कारण यहाँ मानस-शास्त्र तथा शरीर-विज्ञान का ही अधिक आश्रय लिया गया है। हमारी विवेचना का प्रमुख विषय मनोभावों के विकास में प्रकृति का प्रत्यक्ष या अप्रत्यक्ष संबंध देखना है।

जीवन में संवेदना का स्थान

६२—संवेदना अपने व्यापक अर्थ में प्रभावशीलता है। यह विश्व के समस्त बड़-चेतन जगत् में देखी जा सकती है और यही सर्जन की आन्तरिक प्रेरणा शक्ति मानी जा सकती है।

संवेदना का व्यापक अर्थ सृष्टि की क्रिया, गति, उसका संचलन तो कार्य मात्र है, पर यह प्रभाव कारण और परिणाम दोनों ही माना जा सकता है। जब तक क्रिया के मूल में और प्रति क्रिया के परिणाम में, किसी प्रभावात्मक शक्ति को नहीं स्वीकार करते, न्याय-वैशेषिकों की समस्त पदार्थ और द्रव्यों की व्याख्या हमारे सम्मुख सृष्टि सर्जन का रूप उपस्थित नहीं कर सकती। साध्य-योग की प्रकृति पुरुष से बिना प्रभावित हुए (ज्ञान की सीमा में) महत् की ओर नहीं बढ़ सकती। तत्त्ववाद के क्षेत्र से हटकर हम पदार्थ-विज्ञान और रासायन-शास्त्र के आधार पर भी इसी निष्कर्ष तक पहुँचते हैं। एक पदार्थ तत्त्व जब दूसरे पदार्थ-तत्त्व के साथ क्रियाशील होकर प्रभावित होता है, उस समय एक नवीन पदार्थ-तत्त्व का निर्माण होता है। यही बात रासायनिक प्रक्रियाओं में भी ऐसे ही घटित होती है। प्रसिद्ध वैज्ञानिक सर जगदीश चन्द्र बसु ने वनस्पति-जगत् को संवेदनात्मक सिद्ध किया है। और यह तो साधारण अनुभव की बात है—धूर के ताप में पादप किस प्रकार सुरभ्रा जाते हैं; पानी पाकर लताएँ किस प्रकार लहलहा उठती हैं और लहसुई लता

वनस्पति-जगत में नव वधू जैसी सलग्न शाश्वतता का उदाहरण है। जिस धीमा में जीवन में अचेतन स्थिति रहती है, उसमें भी शारीरिक प्रभावशीलता रहती है, और इसी को चेतन-स्थिति की भावाम्भिता की पृष्ठभूमि कहा जा सकता है। इन्द्रियवेदन में किसी प्रभाव को ग्रहण करने की तथा प्रतिक्रिया करने की शक्ति होती है। हम जो मानवीय चेतना की स्थिति में ही संवेदना तथा भावना की बात कहते हैं वह मानवीय दृष्टि का अपने को प्रधानता देने के कारण ही।

क—हम चेतना की पूर्ण विकसित स्थिति के पूर्व, पिंड में दो प्रवृत्तियाँ पाते हैं। एक भौतिक रासायनिक प्रवृत्ति जो आकर्षण के रूप में मानी जा सकती है, और दूसरी पिंड की आंतर्गिक प्रवृत्ति जो उत्क्षेपण कही जा सकती है। ये दोनों हमारे भाव-जगत के भौतिक आधार के

म कर्षण और
उत्क्षेपण

दो सिरे हैं। इस अर्थ में पिंड के जीवन में आकर्षण का महत्व शोषण और पोषण क्रिया के रूप में है। यौन संबंधों की प्रत्यक्ष स्थिति तक यह आकर्षण अवश्य कुछ दूसरे प्रकार का हो जाता है, और इस स्थिति में निश्चय ही चेतना के कुछ उच्च-स्तर का संबंध है। इसी प्रकार पिंड के द्वारा अपने आवश्यक तत्वों को ग्रहण करने के बाद अन्य अनावश्यक पदार्थों के त्याग की उत्क्षेपण के रूप में स्वीकार किया जा सकता है। पिंड की इसी प्रकार की आंतरिक प्रभावशील प्रक्रिया के आधार पर हमारी चेतना की संवेदनात्मकता स्थिर है। पिंड शरीर के रूप में इन्द्रिय चेतना को प्राप्त करके अपनी आन्तरिक प्रक्रिया में बढ़ा दे। परन्तु इसका अर्थ यहाँ यह नहीं लगाना चाहिए कि हम शरीर की आन्तरिक प्रक्रिया के आधार पर मानसिक संवेदना की व्याख्या कर रहे हैं। यहाँ शरीरिक पूर्णता के समानांतर चेतना के विकास की बात ही कही गई है और प्रारम्भ में स्वीकार किया गया है कि सहज बोध शरीर और मन को स्वीकार कर चलता है।

§३—शरीर के विकास में जीव के स्तर की रासात्मक संवेदना के मूल में जीवन और संरक्षण की सहजवृत्ति पाई जाती है। चेतना के मानसिक स्तर की सम्भावना के पूर्व ये सहजवृत्तियाँ शारीरिक विकास शरीर से संबन्धित हैं और ये सहज प्रेरणा के अनुरूप अपना कार्य करती रहती हैं। इस स्थिति में जीवन शारीरिक प्रक्रिया में स्वयं ही अपनी रक्षा का भार वहन करता है, उसमें बाह्य प्रभावों को अपने अनुरूप ग्रहण करने की तथा उनके अनुसार कार्य करने की प्रवृत्ति होती है। यह जीवन की स्थिति निम्नभेदी के पशुओं में ही नहीं बल्कि मानव शरीर के विषय में समझी जा सकती है। मानव शरीर स्वयं पूर्ण आन्तरिक एकता में स्थिर है और अपनी आन्तरिक वेदनाओं में क्षिपाशील है। यह शरीर की आन्तरिक-वेदना की स्थिति मानवीय चेतना से संबन्धित आवश्यक है पर उसका ही भाग नहीं कही जा सकती। शरीर की आन्तरिक वेदना किसी प्रकार की बाह्य-स्थितियों के प्रभाव का परिणाम नहीं है। कहा जाता है ये आन्तरिक वेदनाएँ जीवन की सहजवृत्ति के रूप में बिना किसी बाह्य कारण के, इन्द्रिय-वेदन के आधार के न होने पर भी, भौतिक पीड़न और तोष की अनुमृति का स्रोत हैं। यहाँ दुःख-सुख शब्दों का प्रयोग इस कारण नहीं किया गया है कि इनमें मानसिक दल अधिक है। वस्तुतः ये शब्द अक्षरेजी प्लेज़र और पेन के पर्यायवाची शब्द नहीं हैं। यहाँ एक बात पर विचार कर लेना आवश्यक है। अभी कहा गया है कि इस शारीरिक पीड़न और तोष की अनुमृति के साथ किसी बाह्य-प्रेरक की आवश्यकता नहीं है। परन्तु प्रश्न है कि क्या किसी प्रकार का बाह्य प्रवृत्ति से इसका संबंध सम्भव नहीं है। वस्तुतः जीवन की किसी स्थिति में आन्तरिक-वेदना से संबन्धित पीड़न और तोष की प्रेरक बाह्य प्रवृत्ति न भी हो। परन्तु इन्द्रिय वेदनाओं की प्रेरणा में मानव ने जब अपने जीवन में प्रकृति के कुछ उत्तरकरणों का प्रयोग किया, तब से शारीरिक तोष और पीड़न से प्रकृति का संबंध एक

मानवीय भावों के विकास में प्रकृति

प्रकार से स्थापित हो गया। यद्यपि यह उस प्रकार का संबंध नहीं है जो संवेदना का प्रत्यक्ष वाह्य-प्रेरकों से होता है। ये वाह्य-प्रेरक प्रत्यक्ष संवेदनात्मक अभिव्यक्ति के साथ भावों की उत्पन्न करने का भी ध्येय रखते हैं। परन्तु जब वाह्य-प्रेरक के रूप में प्रयुक्त होने वाले प्रत्यक्षों का संयोग प्रकृति की वस्तु-स्थितियों से होता गया और मानस के विकास के साथ इन्होंने परप्रत्यक्ष तथा कल्पना का रूप ग्रहण कर लिया; तब इनका संबंध अन्तर्वेदनाओं से भी स्वतः ही हो गया और इस प्रकार अन्तर्वेदनाएँ भी मानसिक स्तर से अधिक संबंधित हो सकी हैं। वर्तमान मानस-शास्त्री जुधा की मानसिक स्तर पर भाव मानते हैं जो इसी प्रकार की सहजवृत्ति पर आधारित है।^१ भूल प्यास के साथ अस्पष्ट भोज्य पदार्थ और पानी की वृष्णा तो होगी ही। भ्रातृ भोज्य पदार्थ का भूल के साथ और पानी का प्यास के साथ संबंध अटूट सा है। यही नहीं विकास की एक स्थिति में नदी को देख कर प्यास अपनी वृष्णा को अधिक स्पष्ट रूप से संवेदित करता होगा; और शिकार को देख कर जुधावृत्ति भी संवेदित हो उठती होगी। इसी प्रकार शयन की प्रवृत्ति के साथ आदि मानव के लिए रात्रि का संबंध तथा अपनी अधेरी गुच्छा का रूप अधिक स्पष्ट होगा तथा और उसकी भानि के साथ दुर्गम पथ तथा वृक्षों की शीतल छाया का संबंध भी किसी न किसी रूप में होगा गया। मिथ-शास्त्र के अग्रगण्य विद्वानों ने एक ऐसे समय की कल्पना की है जिसमें मानव अपनी इन अन्तर्वेदनाओं को प्रकृति के दृश्यात्मक संयोगों के रूप में समझता था। इस स्थिति में वह अपने को प्रकृति से पूर्ण रूप से अलग नहीं कर सकता था।

१४—यसै कहा गया है कि मुल-मुल शब्द मानसिक संवेदना के लिए प्रयुक्त है। शारीरिक लोभ और पीड़न की अनुभूति

आन्तरिक संवेदनात्मक स्थिति कही जा सकती है। यह चेतना के सम और विपरीत शक्ति प्रवाह से संबन्धित सुख-दुःख के समान ही शारीरिक अनुरूपता के सम और विपरीत शक्ति प्रवाह का स्रोतक है। कुछ मानस शास्त्रियों का मत रहा है कि इन्द्रिय-वेदनाओं में ही तोष-पीड़न की अनुभूतियों सम्मिलित रहती हैं और ये विशेष प्रकार के स्नायु तन्तुओं पर निर्भर हैं। परन्तु सर्वमान्य मत इसके विरुद्ध है। इसके अनुसार इन्द्रिय-वेदना के साथ ही तोष और पीड़न की अनुभूति तां मान्य है पर वह उसीकी शक्ति, गम्भीरता और समय आदि पर निर्भर है। इसका इस प्रकार सरलता से समझा जा सकता है। हम देखते हैं, जो इन्द्रिय वेदना समय की एक सीमा और स्थिति में तोषप्रद विदिन होती है, वही परिस्थितियों के बदलने पर पीड़क भी हो सकती है। इस प्रकार प्रत्येक भाव की अनुभूति में सुख-दुःख की संवेदना भी सम्मिलित रहती है और सुख दुःख (तोष और पीड़न के रूप में) स्वयं में कोई भाव नहीं कहे जा सकते। अभी तक हम जिस तोष और पीड़न का उल्लेख कर रहे थे वह शारीरिक अन्नवेदनाओं से संबन्धित है अथवा इन्द्रिय-वेदनाओं से। इन्द्रिय-वेदन मानस की बहुत प्रारम्भिक स्थिति में ही विशुद्ध रहते हैं, नहीं तो वे प्रत्यक्ष बोध का रूप ग्रहण कर लेते हैं। तोष और पीड़न की जा सुख दुःखारम्भक अनुभूति इन्द्रिय-वेदनाओं से संबन्धित है, वह प्रत्यक्ष बोध से भी संबन्ध उपस्थित कर लेती है और फिर यह एक स्थिति आगे परमार्थज्ञी कारण द्वारा विचार और कल्पना से भी संबन्धित हो जाती है। यही संवेदना भावों के विकास में सौन्दर्यानुभूति के मूल में भी है। यद्यपि सौन्दर्यानुभूति में कितने ही भावों की प्रत्यक्ष स्थितियों का प्रभाव और संयोग है, जिस पर बाद में विचार किया जायगा। कोमल-कठोर स्वर, सुगन्ध दुर्गन्ध, मधुर-कटुश्च स्वर, मीठा-तीखा स्वाद तथा प्रकाश और रंगों के विभिन्न छायावर्ण आदि इन्द्रिय-वेदनाओं के साथ

मानवीय भावों के विकास में प्रगति

मुक्त दुःखात्मक संवेदना सम्बन्धित है। बाद में ये अनुभूतियाँ ही प्रत्यक्षों के आधार पर मौन्दर्यानुभूति के विकास में सहायक हुई हैं।

क—जिन शारीरिक अन्नवेदना और इन्द्रिय-वेदना की अनुभूति के बारे में कहा गया है, इन दोनों का सामूहिक रूप से संज्ञा की सहजवृत्ति में सम्बन्ध है। जिन प्रकार हम यहाँ

प्रत्येक स्थिति को अलग-अलग करके उन पर विचार करते हैं, वस्तुतः मानसिक जगत् में ऐसा होना नहीं। मानसिक व्यापार समवाय रूप से ही चलते हैं। परन्तु विवेचना करने का और कोई मार्ग भी नहीं है। इस कारण हम सत्य को सदा स्थान में रखना चाहिए।

यहाँ इन अनुभूतियों का वास्तव प्रकृति का वस्तु स्थितियों से क्या सम्बन्ध हो सकता है इस पर विचार किया गया है। निम्नधेणी के मानसिक स्तर वाले पशु और पक्षियों में ये दोनों स्थितियाँ पाई जाती हैं और उनका जीवन के लिए इनका संयोग भी महत्त्वपूर्ण है। इनमें चिह्नीयता की निश्चयात्मक शक्ति नहीं होती, जिससे किसी उद्देश्य की ओर क्रिया की प्रेरणा हो। वे केवल सहजवृत्तियों से प्रेरित होकर कार्य करते हैं। ऐसी स्थिति में शारीरिक अन्नवेदना से प्रेरित होकर वे भोजन आदि खोजने में प्रवृत्त होते हैं और उनका भोजन आदि की खोज में इन्द्रिय-वेदन की अनुभूति सहायक होती है। उनकी यौन सम्बन्धी प्रवृत्ति का भी सम्बन्ध इसी प्रकार इन्द्रिय-वेदन से सम्बन्धित हो सकता है। इस सत्य का प्रतिपादन पशु-पक्षियों के विशिष्ट रंग-रूपों के प्रति आकर्षण से होता है। जानवरों में उन रंग-रूपों का विशेष आकर्षण पाया जाता है जो उन फूल-फल आदि वनस्पतियों अथवा पशुओं से सम्बन्धित है जिन पर वे जीवन रहते हैं।^१ इस प्रकार की सम्बन्ध-परम्परा मानव-स्तर के मानस में भी पाई जाती है, क्योंकि मानवीय

१—मैट प्लान की पुस्तक 'दि बलर सेंस' का "इन्सिस्टेंस ऑफ़ इन-बर्" नामक अध्याय इस विषय में बहनीय है।

मानस के विकास में कितने ही रूपों की प्रतिक्रिया चलती आ रही है। फिर भी मूलतः मानवीय मानस में भी वस्तुओं के आकार-प्रकार, रंग तथा स्वाद आदि के साथ सुख-दुःख की संवेदना का सम्बन्ध वर्तमान भोजन आदि की सहजवृत्तियों के आधार पर हुआ है, ऐसा ठोकार किया जा सकता है।

प्राथमिक भावों की स्थिति

५५—ऊपर जिन वेदनाओं की मुख्य-दुःखात्मक संवेदना में प्रकृति के सम्बन्धों की व्याख्या की गई है: वे भावों की पूर्णता में अपना स्थान रखती हैं। परन्तु मानसिक विकास के साथ भावों का निश्चित रूप-रेखा सहजवृत्तियों के आधार पर ही बन सका है। जीवन के साधारण अनुभव हम देखते हैं कि पशु-पक्षियों का जीवन इन सहजवृत्तियों के आधार पर सरलता से चल रहा है। और अपने जीवनपूर्ण प्रक्रिया में वह मानव जीवन के समानान्तर भी है। देखा है जरा से खटके से चिड़िया उड़ जाती है। उनको आपस में भी देखा जा सकता है। पशु-पक्षियों में अपने वस्त्रों के प्रति ममता की सहजवृत्ति भी होती है। बहुत से पशुओं में लक्ष्य के साथ ही सहायता देने की सहजवृत्ति भी देखी जाती है। और भोजन की खोज तो सभी करते हैं। अपने नींद के गृह में अनेक पक्षी कलात्मक सहजवृत्ति का भी परिचय देते हैं। कार-प्रकृति-जगत् में पशु-पक्षी सहजवृत्तियों के व्यापक आधार पना अस्तित्व स्वतः रक्षित रखते हैं। परन्तु मानव का मानस सहजवृत्तियों के आधार पर भावों की विकसित स्थिति को प्राप्त है और जैसा पिछले प्रकरण में कहा गया है उसमें बोध का भी सम्मिश्रित होता है। पहले संकेत किया गया है मनस्-चेतना के साथ सुख-दुःख की संवेदना भी सम्मिलित है, जिसमें

मानव अपनी रक्षा के लिए अन्य जीवों से अधिक आकुल विदित होता है। इस बात का साक्ष्य उसके परप्रत्यक्षों से ही मिलता है। मिय-युत के अध्ययन से भी यह सिद्ध हो जाता है कि प्रारम्भ में भय का कारण बाह्य प्रकृति का अस्पष्ट प्रमाण था। यह कहना भ्रामक है कि ज्ञान से भय उत्पन्न होता है, अपनी प्राथमिक स्थिति में यह अज्ञान से ही संबंधित है।

§७—इसके अनन्तर जीवन यापन और संरक्षण की दूसरी शृंखला आती है, जिसमें संघर्ष या युद्ध की सहजवृत्ति अन्तर्निहित है। पशु भी भोजन अथवा यौन आदि के संबंध में संघर्ष करते देखे जाते हैं तथा संरक्षण के लिए युद्ध करने की प्रवृत्ति रहते हैं। इसी सहजवृत्ति के साथ क्रोध का भाव संबंधित है। मानव में भी क्रोध-भाव का विकास इसी सहजवृत्ति के आधार पर माना जाता है। युद्ध की प्रवृत्ति आक्रमण के रूप में प्रस्तुत होने पर क्रोध के भाव में प्रकट होती है और यह भाव मानवीय मानस के चरतल पर भय तथा कठिनाइयों की अतिक्रमण करने के साथ भी संबंधित किया जा सकता है। इस प्रकार इस भाव का संबंध बाह्य-प्रकृति के रूपों से सम्बन्धित है। क्योंकि बाह्य वस्तुओं और स्थितियों से उत्पन्न भय की भावना तथा कठिनाइयों के क्रोध का प्रतिक्रियात्मक भाव क्रोध बढ़ा जा सकता है। इसी से आक्रमण की प्रेरणा भी मिलती है।

§८—भावों के विकास की इस सीमा तक व्यक्ति और समाज की मानसिक स्थिति की कल्पना स्पष्ट रेखाओं में नहीं की जा सकती।

इस सीमा पर 'अहं' की मान्यता में आत्म-भाव का विकास भी नहीं माना जा सकता। दस्तुतः समाज की सहजवृत्ति की आवृत्ति से पूर्व का मानना चाहिए; या कम से कम इन्हे समान रूप से विकसित माना जा सकता है। परन्तु मानव-शास्त्र के साथ प्रयोगात्मक मानव-शास्त्र के आधार पर

विचार करने पर ये दोनों स्थितियाँ तो इस क्रम में शिथिल होती हैं, पर दोनों भाव इस क्रम से विकसित नहीं माने जा सकते। सामाजिक भाव के विकास में सहचरण तथा संग्रहेच्छा आदि अनेक सहज-वृत्तियों की प्रेरणा रही है। परन्तु सामाजिक भाव में अस्व-भाव प्रमुख है, इसमें माता पिता की अग्ने सत्तान के संरक्षण की भावना प्रबल है और इसके साथ ही कोमलता के भाव का विकास माना जा सकता है, जिसको हम कृपा या दया आदि के मूल में मानते हैं। इस प्रकार हम देखते हैं कि इन भावों का संबन्ध प्रकृति के प्रभावामक रूप में नहीं है। एकाकीपन और असहायतावस्था के भावों में प्रकृति का किसी प्रकार का सीधा संबन्ध नहीं माना जा सकता। परन्तु व्यापक रूप से प्रकृति एकाकीपन और असहायतावस्था, दोनों को बानाबरण तथा परिस्थिति का रूप अवश्य प्रदान करती है। इसी प्रकार विकास के उत्पन्न-क्रम पर सहानुमति तथा कोमलता आदि भाव प्रकृति की अनुमति के साथ मिल जुल गए हैं। और आज उनको अलग करके नहीं देखा जा सकता। इन समस्त भावों का विकास सहानुमति के रूप में व्यापक प्रकृति में अग्ने सत्ता की शक्ति और साथ रहने की प्रवृत्ति के आधार पर हुआ है। मानसिक विकास में मानव प्रकृति को भी एक स्थिति में सामाजिक भावों के संबन्ध में देखना है। परन्तु यह बाद की स्थिति है और हम देखेंगे कि काव्य में इस प्रकृति-रूप का महत्व-पूर्ण स्थान रहा है।^{१५}

१५—मानसिक चेतना में इन भावों के साथ बोधात्मक विकास भी चल रहा था। बोधात्मक प्रत्यक्षों के अधिक स्पष्ट होने में

१५—इसके साथ ही प्रथम प्रकरण में उल्लेख किया गया है कि संग्रह के क्रम-वृत्ति-प्रकृति में इन भावों के आरोप को अवधारण और रक्षण में मानते हैं। परन्तु प्रकृति पर यह आरोप भी माननीय मन्द-रहित के परिणाम है, इस कारण उनका यह विषय अधिक है।

चय तथा अद्भुत भावों का विकास हो सका। इस स्थिति में प्रत्यक्ष-बोधों का विकास एक सीमा तक शरीर करना पड़ता है। क्योंकि भय में अलग, स्पष्ट आकार-प्रकार के बोध उत्पन्न हो यह भाव माना जाता है। पहले प्रकृति में आकार-प्रकार, रंग-रूप आदि शरीर सीमाएँ एक प्रकार का अस्पष्ट संदिग्ध बोध कगती थीं। तब की चेतना पर बोझ था। धीरे धीरे प्रकृति का स्वरूप-रेखाओं में तथा स्पष्ट कल्पना-रूपों में संवद्ध होकर आने लगा। पहले जो प्रकृति मानव को भय से आकुल करती थी, अब तत्त्वों से स्पर्श करने लगी। इस प्रकार इस भाव का संवद्ध के सीधे स्वरूप ने ही है और ज्ञान की प्रेरक-शक्ति भी यह है। परन्तु हम भाव में जो एक प्रकार का स्तम्भ आकाश है वह पेटना की सीमा पर निर्भर नहीं है। यह सुख-दुःख की सम-पर अधिक आधारित है। इस सम-स्थिति से उसकी मायात्मकता भेद नहीं पड़ता। इस प्रकार के ज्ञान-भाव की पारचाय तथा आधुनिक विद्वानों ने शरीर कर दिया है। भारतीय तत्त्व-तथा साहित्याचार्यों ने भी ज्ञान की रस के अन्तर्गत मानकर विकास किया है। आगे प्रकृति के आलंबन तथा उद्दीपन व्याख्या करते समय इस विषय पर अधिक प्रकाश पड़ परन्तु इस विषय में यह समझ लेना चाहिए कि विकास में की यह भाव-स्थिति अन्य मानसिक रूपों से मिलती रही है।

—प्रारम्भिक युग में 'अहं' की आत्म-भावना को इस प्रकार प्राप्त जा सकता है कि हम आत्म-समझते हैं। परन्तु उसी स्थिति में जीवन संरक्षण और यापन की प्रेरणा में अपने 'अहं' की भावना रक्षित थी। मानव के विकास में अद्भुत-भाव की प्रेरणा से ज्ञान का प्रसार होता गया, उसी प्रकार 'अहं' की भावना भी स्पष्ट

और विरसित होती गई। जब मानव ने भय से कुछ ज्ञान पाया और क्रोध की प्रेरणा ने कठिनाइयों तथा शत्रुओं पर विजय प्राप्त की, उग समय उसका आत्म-भाव अधिक स्पष्ट हो चुका था। वह आत्म-चेतन के साथ आकारवान् प्राणी हो गया था। यह आत्म की भावना अक्षरों के रूप में शक्ति-प्रदर्शन और उमी के प्रदिग्गल आत्महीनता के रूप में प्रकट होती है। सामाजिक विकास के साथ इस भाव में अधिक विषमता और विभिन्नता बढ़ती गई। परन्तु इसके पूर्व ही प्रकृति-जगत् में भी इसका संरन्ध खोजा जा सकता है। प्रकृति के जिन रूपों का मानव विजित करता था उनके प्रति वह अपने में महत्त्व का बोध करता था और प्रकृति व. जिन रूपों के सामने वह अपने को पराजित तथा असहाय पाता था, उनके प्रति अपने में आत्महीनता की भावना पाता था। मिथ-युग के देवताओं के रूप में हमको इस बात का प्रमाण मिलता है। क्योंकि इस युग में मानव बहुत कुछ देवताओं से भवभीन होकर ही उनसे अपने को हीन मानता था। आत्म-भावना ने अपने विकास के लिए क्षेत्र सामाजिक प्रवृत्तियों को ही स्वीकार किया है। परन्तु सहानुभूति के प्रसार में मानव प्रकृति को आत्म-भाव से युक्त पाता है या अपने अहं के माध्यम से प्रकृति को देखता है। इस मानसिक स्थिति तक पहुँचने में भाव विषम स्थिति में ही रहते हैं। काव्य में प्रकृति-रूपों की विवेचना के अन्तर्गत प्रकृति संवन्धी इस प्रकार के आरोप आते हैं।

§११—यौन विषयक रति-भाव की आधार-भूमि पशुओं की इसी प्रकार की सहजशुत्ति है जो जानि की उन्नति के लिए आवश्यक है।

यह सहजशुत्ति अपने मूल रूप में एक विशेष रति-भाव शारीरिक अवस्था में उत्पन्न होती है और उस

समय जीव के साधारण मानसिक स्तर पर किसी व्यक्ति-विशेष की अपेक्षा नहीं करती है। इसके लिए प्रतिकूल यौन संवन्धी आकर्षण ही यथेष्ट है। इस भाव में प्रकृति के रूप-रंग आकार-प्रकार आदि

महत्त्वपूर्ण स्थान है, इस विषय में संकेत किया जा चुका है। पक्षियों और कीड़ा-मकोड़ों के जगत् में इस सहज-वृत्ति के साथ ही इनका प्रभाव है ही साथ ही वनस्पति जगत् भी इन रूपों से अपनी उत्पादन क्रिया में सहायता लेता है। मानवीय जगत् के घरातल पर इस भाव के साथ क्रमशः विकास में अन्य भावों संयोग होता गया है। आज रति भाव का जो रूप हमारे सामने हमें प्रकृति के प्रत्यक्ष-बोध की अनुभूति के आचार पर विकसित र्प्यानुभूति और सामाजिक सहानुभूति का ऐसा सम्मिश्रण हुआ है उसको अलग रूप से समझना असम्भव है। काव्य में शृंगार के अन-विभाव के अन्तर्गत प्रकृति के जो व्यापक रूपों का उल्लेख जाता है उससे भी यही सिद्ध होता है।^{१९}

§ १२—महले मानव-शास्त्री कलात्मक-भाव (निर्माण) को अलग एक भाव स्वीकार नहीं करते हैं। परन्तु आधुनिक मत से इस प्रकार की सहजवृत्ति पक्षियों और कीड़ों में भी प्रकट भाव पाई जाती है। इसी सहजवृत्ति का मानव में एक विकास हुआ है। अन्य जीव प्रकृति के उपकरणों के क अनेक लिए कुछ निर्माण कार्य करते हैं। इसी प्रकार मानव तत्त्वक भावना ने अपनी अन्य मानसिक शक्तियों से निर्माण-रूप अधिकधिक विकसित किया है। इसकी प्रथम प्रेरणा जीवन ज्ञान आदि वृत्तियों में हो सकती है, परन्तु इसके आचार में ठ अनुकरण का रूप भी समिहित रहा है। बाद में कीड़ात्मक भाव लौन्दर्प्यानुभूति के संयोग से मानव ने अपनी निर्माण-कलात्मक भाव में प्राप्त किया है। मानव का यह प्रकृति का

कृति के अ.संवन और उदीयन विभाव संवन्धी रूपों की विवेचना के पंचम प्रकरण में की गई है। साथ ही तृतीय भाग में अनेक जगत् उल्लेख किया गया है।

मानवीय भावों के विकास में प्रकृति

कीड़ात्मक अनुकरण मानसिक घरातल पर उत्पत्ती अनेक विकसित कलाओं में देखा जा सकता है।*

§१३—अग्नी त्रिपति के कारण हास्य भाव का स्थान भावों के विकास-क्रम में निश्चित नहीं किया जा सकता। परन्तु यह स्पष्ट है कि

कीड़ा का एक रूप माना जा सकता है। हम जिस रूप में हास्य को लेते हैं, उससे यह मूल रूप में विलकुल भिन्न है। बाद में इसमें बहुत कुछ कल्पना तथा विचार आदि का योग हो गया और अब यह भाव अध्यन्तरित स्थिति में अधिक है। परन्तु प्रारम्भिक युग में यह कीड़ात्मक भावना (हास्य) संचित शक्ति के प्रवाह और उसके निश्चित प्रयोग से संबंधित सुख-संवेदना समझी जा सकती है। इस संवेदनात्मक प्रवृत्ति के आधार पर गाय, गान आदि का विकास माना जाता है, जो इस भावना के बाह्य अनुभावों के रूप में भी समझे जा सकते हैं। इस प्रकार इस भावना के साथ भी प्रकृति का अनुकरणात्मक संबंध है। गच्छन, गति, प्रवाह और नार आदि को सुगानुमूति ने मानव को प्रकृति के अनुकरण के लिए प्रेरित किया होगा। और शक्ति का संचय तथा प्रवाह ही तो हास्य-भाव का मूल है।

भावों की माध्यमिक तथा अध्यन्तरित स्थितियाँ

§१४—त्रिपति भावों का उल्लेख ऊपर किया गया है, ये त्रिपति में आत्र पाए जाते हैं, वह रूप अत्यधिक विरम है। परन्तु

भावों के प्रारम्भिक रूप की कल्पना तथा परीक्षा की जा सकती है। निम्नी विवेचना में स्थान-स्थान पर विभिन्न भावों के सम्मिश्रण की तथा अन्य मानसिक स्थितियों के

प्रभाव की बात कही गई है। एक भाव दूसरे भाव के साथ मिल जाता है तथा प्रभावित भी करता है। भय और क्रोध जैसे प्राथमिक भावों का भी हम उनके प्रारम्भिक रूप में नहीं पाते। अन्य भावों तथा अनेक परिस्थितियों के कारण इनमें भी अनेक रूपता तथा विपरीता आ गई है। जग और उन्माद आदि भाव इसी प्रकार के हैं। सामाजिक तथा अहं संबन्धी भाव तो बहुत पहले से ही माध्यमिक स्थिति में आ चुके हैं। एक ओर कारण और स्थितियों में भेद होता गया, और दूसरी ओर भावों का सम्मिश्रण होता गया है। ऐसी स्थिति में भावों में निमग्नता और वैचिध्य बढ़ता गया है। इस प्रकार सामाजिक सद्दानुभूति से प्रभावित होकर अहंकार की शक्ति प्रदर्शन संबन्धी महत्त्व की भावना अभिमान का रूप धारण करती है; और इसके प्रतिकूल हीनता की भावना दीनता हो जाती है। सामाजिक सद्दानुभूति जन अहंभास से प्रभावित होती है उस समय प्रशंसा और कृतज्ञता के भाव विकसित होते हैं। साधारणतः इन माध्यमिक भावों का संबन्ध प्रकृति से नहीं है। परन्तु भावों के उच्च-स्तर पर आचरणात्मक तत्त्वों से संबन्धित भाव, सौन्दर्य भाव से प्रभावित होते हैं। इस प्रकार प्रकृति की सौन्दर्य-भावना में आचरणात्मक भावों का आरोप किया जाता है। परन्तु यह प्रकृति और भावों का सीधा संबन्ध नहीं हुआ। अन्य प्रकार से माध्यमिक भावों से प्रकृति का सीधा संबन्ध सम्भव है। प्रारम्भ में प्रकृति की अज्ञात-शक्तियों के प्रति जो भय की भावना थी, वही भाव सामाजिक सद्दानुभूति से मिलकर भद्रा के रूप में व्यक्त होता है और इसी में जब आत्महीनता का भाव संयोजित हुआ, तो वह आदर का भाव हो गया। परन्तु यहाँ भावात्मक विकास के क्रम में प्रकृति भावों के प्रेरक कारण के समान नहीं समझी जा सकती।

§१५—धार्मिक भावों के विकास में प्रकृति का संबन्ध प्रारम्भ में रहा है। इस समय धार्मिक भाव से हमारा अर्थ उस स्वाभाविक भाव-

मानवीय भावों के विकास में प्रकृति

स्थिति से है जिससे धर्म संबन्धी माध्यमिक भावों का विकास हुआ है। धर्म संबन्धी माध्यमिक भाव का विकास प्रकृति शक्तियों को देवता मानने वाले धर्मों के इतिहास में तथा उनकी मिय संबन्धी रूप-रेखा में स्पष्टतः मिलता है।

धार्मिक भाव

माधारणतः प्रकृति-देवताओं का अस्तित्व भव के आधार पर माना जाता है, इसका संकेत पीछे किया गया है। आश्चर्य-भाव के साथ प्रकृति के देवताओं को प्रकृति के विभिन्न रूपों में प्रसरित देखा गया क्योंकि इस युग में प्रत्यक्ष-बोध अधिक स्पष्ट होकर परप्रत्यक्ष और कल्पना में साकार हो रहे थे। अनन्तर प्रकृति की उपादेयता का अनुभव हो चुकने के बाद इन देवताओं के साथ प्रकृति और मानव के सम्पर्क का भाव भी संबन्धित हो गया। अब प्रकृति की शक्तियों का वर्णन देवताओं के रूप में तो होता ही था, साथ ही उनमें उपादेयता का भाव भी सन्निहित हो गया। विकास के मार्ग में जैसे जैसे सामाजिक तथा आत्म संबन्धी भावों का संयोग होता गया, वैसे ही इन भावों की स्थापना प्रकृति के देवताओं के संबन्ध में भी हुई। विचार के क्षेत्र में धर्म, दर्शन और तत्त्ववाद की ओर अग्रसर हुआ है, परन्तु मायना के क्षेत्र में धर्म ने देवताओं को मानवीय आकार और भाव प्रदान किए हैं। वैदिक देवताओं का रूप अग्नि, इन्द्र, उषा, वरुण, सूर्य आदि प्रकृति शक्तियों में समझा जाता था। परन्तु मध्ययुग के देवता मानव आकार, भाव और स्वभाव के प्रतीक माने गए।

देवताओं में भी एक प्रकार से प्रकृति का आधार रहा है। एक ओर इनकी शक्तियों का प्रसार प्रकृति की व्यापक शक्तियों के समानान्तर रहा है; दूसरे उनके स्थान और रूप के साथ भी प्रकृति संबन्धित रही है। इसका कारण मध्ययुग की धार्मिक प्रवृत्ति का प्रकृति के प्रति सख्त जागरूक होना तो है ही; साथ ही इसमें कलात्मक और दार्शनिक प्रकृतिवाद के समन्वय का रूप भी सन्निहित है। वैदिक कर्मकांड को प्रकृति के अनुकरण का कलात्मक स्वरूप माना जाता है।

युग का कर्मक/उ सामाजिक है जिसमें पूजा की समस्त विधि आ जाती है ।^{१८}

३१६—जिस प्रकार घासिक भाव न तो एक भाव है और न एक रूप में सदा पाया जाता है, उसी प्रकार सौन्दर्य भाव भी एक नहीं है

और उसका विकास भी मानवीय मानस के साथ
सौन्दर्य भाव होता रहा है । यद्यपि इसमें विभिन्न भावों का

समन्वय होता गया है फिर भी सौन्दर्य भाव के विकास की प्रत्येक स्थिति प्रकृति से संबन्धित है । मानव को प्रकृति के प्रत्यक्ष-बोधों में सुख दुःख की संवेदना प्राप्त हुई । उसने प्रकृति का कीड़ात्मक अनुकरण किया । वह अपने कलात्मक निर्माण में प्रकृति से बहुत कुछ सीखा है । उसके यौन संबन्धी रागात्मक भाव के लिए भी प्रकृति के रंग-रूप आदि प्रेरक रहे हैं, उनका उसके लिए विशेष आकर्षण इस भाव से संबन्धित रहा है और इन सब भावों का योग सौन्दर्य भाव के विकास में हुआ है । इनके अतिरिक्त अन्य सामाजिक तथा आत्म संबन्धी भावों का योग भी इसमें है । यह विकास केवल प्रपञ्चों के आधार पर ही सम्भव नहीं हुआ है । इसमें कल्पना के आधार की पूर्ण स्वीकृति है । अगले प्रकरण में इस विषय की विवेचना विस्तार से की जायगी । यहाँ तो इतना समझ लेना ही पर्याप्त है कि सौन्दर्य भाव की स्थिति अत्यधिक विषम है । प्रकृति के सौन्दर्य-भाव में जो सहानुभूति तथा महत् आदि की भावना है वह सामाजिक और आत्म भाव से संबन्धित अनुभूतियों का प्रभाव है ।

३१७—अभ्यन्तरित भावों के लिए समाज की एक निश्चित स्थिति आवश्यक है, साथ ही मानसिक विकास का भी उच्च स्तर बाध्यनीय है । इन भावों के लिए क्रिया और कार्य की उद्देश्यात्मक गति स्वी-

१८—इस विषय को द्वितीय भाग के 'अभ्यन्तरिक संघर्ष' में प्रकृति नामक प्रकरण में कुछ अधिक विस्तार दिया गया है ।

मानवीय भावों के विकास में प्रकृति

कृत है। विशेष स्थिति में उद्देश्य को लक्ष्य करके मरिच्योन्मुखी भावों की प्रेरणा जाग्रत होती है। कदाचित् इसीलिए इन भावों में अधिकांश काव्य में संचारी या व्यभिचारी

भावों के रूप में स्वीकृत हैं। आशा, विश्वास, चिन्ता, निराशा, आदि इसी प्रकार के भाव हैं। अथवा इनके विपरीत अनीति के विषय में उद्देश्य के प्रति भावों की स्थिति जाग्रत होती है। इन भावों में परचात्ताप अनुताप आदि हैं। इस मानसिक चेतना के स्तर पर प्रकृति का कुछ भी सीधा संयन्त्र नहीं है। परन्तु अन्य भावों के साथ प्रकृति वातावरण तथा परिस्थिति के रूप में इन अन्वन्तरित भावों से भी संबन्ध उत्पन्न कर सकती है। प्रकृति का सम्पर्क किसी की स्मृति जगा कर चिन्ता में उत्पन्न कर सकती है। परन्तु यहाँ प्रकृति का सम्बन्ध चिन्ता से उतना नहीं है जितना स्मृति से सम्बन्धित शृङ्गार आदि भाव से। काव्य में इसी कारण प्रकृति ऐसे स्थलों पर प्रमुख भाव की उद्दीर्घक मानी जाती है, संचारी भावों की नहीं। एक दूसरी स्थिति भी है जिसमें यह सम्बन्ध सम्भव हो सकता है। इन भावों की मनःस्थिति में हमारे मन में प्रकृति के प्रति सहानुभूति उत्पन्न हो जाती है। यह सम्बन्ध कारण के रूप में नहीं बरन् प्रभाव के रूप में अपना महत्व-पूर्ण स्थान रखता है। विशेषतः काव्य के प्रकृति रूपों में यह प्रभावशील सहानुभूति अधिक महत्व रखती है।

✕

✕

✕

§ १८—मानवीय भावों का विषय बड़ा ही दुर्बोध तथा कठिन है। इसका कारण मानसिक वैचित्र्य और बेपत्त्य है, जो ऊपर की विवेचना में स्पष्ट है। विभिन्न भाव एक दूसरे से प्रभावित और सम्मिश्रित होते गए हैं। साथ ही मानसिक विज्ञान में इन भावों में कल्पना तथा विचार आदि की प्रतिक्रिया भी बनती है। ऐसी स्थिति में इन भावों की विश्लेषणात्मक विवेचना करने अनेक कठिनाइयाँ और बदलिताओं का सामना करना पड़ता है।

तिर भी विवेचना में हम बात का तथा सम्भव प्रवास किया गया है कि समस्त भावी की विकासोन्मुखी क्रियमता में प्रकृति का कारणतात्मक संबंध कहीं तक रहा है। इसके अनिरिक प्रकृति का हमसे किस सीमा तक संयोगात्मक संबंध है। यह संबंध कभी भावी के माथ सीमा ही उपस्थित होता है और कभी भाव के विषय के माथ वातावरण तथा परिस्थिति के संबंधों में उपस्थित होता है। हमारे विवेचन से स्पष्ट है जहाँ तक भावी की स्थितियों से संबंध है, विकास के उच्च स्तर पर प्रकृति भावी के कारण-स्वर में अधिक स्पष्टतः प्रभावशील नहीं है। परन्तु अन्य रूपों में प्रकृति का संबंध अनिवार्य होना है। समष्टि रूप से सौन्दर्य भाव को स्वीकार कर लेने पर वह उसके लिए प्रभावात्मक अभिव्यक्ति का कार्य करती है और अगले प्रकरण में हम देखेंगे कि प्रकृति नवम्बी समस्त भावात्मकता की अभिव्यक्ति का मूल भी इसी सौन्दर्यानुभूति में है।

चतुर्थ प्रकरण

सौन्दर्यानुभूति और प्रकृति

§१—सौन्दर्य को समझने में हमको कोई कठिनाई नहीं होती। कहते हैं सुन्दर वस्तु, सुन्दर चरित्र, सुन्दर सिद्धान्त और सम सौन्दर्य का अर्थ भी जाते हैं। एक रूप की दृष्टि से सुन्दर है दूसरे में शिव के अर्थ की व्यंजना है और तीसरे में राय को ही सुन्दर कहा गया है। इस प्रकार यहाँ 'सुन्दर' शब्द का प्रयोग व्यापक है, जो कलात्मक सौन्दर्य के रूप में ही प्रयुक्त है पर जन समाज की भाषा में अलग अलग संकेत देता है। ज्ञानी सरलता से इस सब समझ लेते हैं, वस्तुतः सौन्दर्य को विवेचना उतनी सरल नहीं है। विद्यते प्रकरण में सौन्दर्य भाष का विषमता के बारे में संकेत दिया गया है। इस भाष के विकास में प्रत्यक्ष, अस्पष्ट तथा भावों की प्रतिक्रिया की एक विषम मानसिक स्थिति सम्मिलित है। इसी कारण प्राप्य तथा पारनाम विभिन्न

शास्त्रियों ने सौन्दर्यानुभूति के विषय को अपनी अपनी दृष्टि से देखने का प्रयास किया है। काव्य और कला के क्षेत्र में सौन्दर्य की विवेचना करते समय इन्होंने कभी इसको अनुभूति, कभी अभिव्यक्ति और कभी प्रभावशीलता माना है। किसी किसी विद्वान ने तो सौन्दर्य को वस्तु के गुणों के रूप में मान कर विवेचना करने का प्रयास किया है। काव्य और कला में सौन्दर्य-सर्जन अनुभूति और अभिव्यक्ति के सामक्ष्य में उपकरणों के आत्म-सादात्म्य द्वारा होता है। इसकी विवेचना अगले प्रकरण में की जावगी। प्रस्तुत विषय प्रकृति के सौन्दर्य विस्तार पर विचार करना है। वस्तुतः सौन्दर्य संबंधी विवेचनाओं में इस विषय को अनेक प्रकार में उपस्थित किया गया है। एक सामान्य प्रकृति के सौन्दर्य संबंधी विचार से इनके सौन्दर्यानुभूति विषयक सिद्धान्त प्रभावित हैं। इस कारण प्रकृति-सौन्दर्य की रूप-रेखा प्रस्तुत करने के पूर्व, विभिन्न सौन्दर्यानुभूति के सिद्धान्तों में अन्तर्भूत प्रकृति-सौन्दर्य का विचार कर लेना आवश्यक है। हम देखते हैं कि प्रकृति के सौन्दर्य की पूरी रूप-रेखा उपस्थित करने में विभिन्न मतों के समन्वय अन्तिम निर्णय तक पहुँचा जा सकेगा। इन विभिन्न मतों में प्रस्तुत विषय को जिस एकांगी दृष्टि से देखा गया है, वह मानसिक स्थिति को एक विशेष सीमा में घेर कर देखने का प्रयास मात्र है। आगे इन पर विस्तार से विचार करने से विदित होता है कि सौन्दर्य की रूप-रेखा में वे सभी कुछ न कुछ सत्य का ही योग प्रदान करते हैं। इन सिद्धान्तों की अपूर्णता का कारण विचारकों का अपना नीमित क्षेत्र और संकुचित दृष्टिकोण है। मानस के विकास अथवा विषय विस्तार में जिस प्रकृति-सौन्दर्य पर हम यहाँ विचार कर रहे हैं, वह किनरी ही प्रवृत्तियों तथा स्थितियों का समन्वय है। इस कारण सत्य तक पहुँचने के लिए हमको मानव-शास्त्र, मानस-शास्त्र तथा शरीर-विज्ञान का सहारा लेना है। यहाँ एक बात का उल्लेख कर देना आवश्यक है। भारतीय विद्वानों ने सौन्दर्य-

साक्ष के रूप में सौन्दर्य की विवेचना नदी की है। उन्होंने प्रह्लाद, राम आदि काव्य संबंधी विवेचनाओं तथा बला संबंधी उत्तेजनों में सौन्दर्य का निम्नतम स्वरूप दिखाया है। इस कारण उनसे इन्दी मते का उद्देश्य हम अपनी विवेचना में कर सकते हैं।

१.—विशेष प्रकरणों में मानव और प्रकृति के संबंध की जो रचना देखा उदाहरण का लेंगे हैं, वह एक प्रहार में प्रकृति की रचना में है। प्रथम प्रकरण में विचार किया गया है कि मनुष्य संघ की दृष्टि में प्रकृति और मन को मानकर ही क्या जा सकता है नदी तो साधारण जोरन और दशन के भाव-दारिक क्षेत्र में बहुत कुछ शोभित एकामात्र आने का भय है। यही दृष्टि प्रकृति का मानस की प्रतिक्रिया के माध्यम से रुपात्मक और भावात्मक भी स्वीकार कर लेती है और प्रत्युत प्रकरण की विवेक में हम आगे चलकर देखेंगे कि प्रकृति-सौन्दर्य में भी रूप और भाव दोनों का स्वीकार करना पड़ता है। दूसरे प्रकरण में देखा गया है कि मानवीय मानस के विकास में उसकी चेतना के समानान्तर प्रवाहित प्रकृति ने योग प्रदान किया है। प्रकृति की चेतना के प्रश्न में मानव की अपनी दृष्टि ही प्रधान है, क्योंकि स्व (आत्म) चेतना उसी में है। प्रकृति के सौन्दर्य के प्रश्न में भी इस चेतना के साथ ही मानव की प्रधानता का भी महत्व है। प्रकृति सौन्दर्य की अनुभूति के साथ मानव की मानसिक चेतना स्वीकृति है। निम्नले प्रकरण में मानवीय भावों के विकास के साथ प्रकृति का संबंध समझने का प्रयास किया गया है। हम देख चुके हैं कि भावों के विभिन्न स्तरों से प्रकृति का सीधा तथा अप्रधानांतरित दोनों प्रकार का संबंध है। इस कारण प्रकृति के सौन्दर्य में भी यही जटिलता विद्यमान है। इस आधार-भूमि के साथ ही पीछे जिन विभिन्न...

मानस-शास्त्रीय मतवादों को प्रस्तुत किया है, चरुतः इनका प्रभाव सौन्दर्य-शास्त्र के विवेचनों पर पड़ा है। इस कारण पिछले मतवादों के आधार पर सौन्दर्य-शास्त्र के विभिन्न सिद्धांत भी उन्हीं के समान पूर्ण स्तर की व्याख्या नहीं कर सके हैं। परन्तु हमारी विवेचना में इनको सामञ्जस्यपूर्ण समुचित स्थान देने का प्रयास किया जायगा।

सौन्दर्य संबंधी विभिन्न मत

१. १९—पहले ही कहा गया है भारतीय शास्त्रियों ने सौन्दर्य की व्याख्या अलग नहीं की है। अगले प्रकरण में काव्य की रूप संबंधी विवेचना में तत्संबंधी सौन्दर्य की रूप रेखा भी भारतीय सिद्धांतों में छा जायगी। यहाँ काव्य और कला संबंधी उनही स्वरूप सौन्दर्यभावना का उल्लेख किया जा सकता है। भारतीय दृष्टि से कलाकार की मनःस्थिति भावों के निम्न-स्तर से उठकर आदर्श कराना की और बढ़ती है। इस मनोयोग की स्थिति में सौन्दर्य भाव आकर्षित होते हैं।^१ कलाकार के इस 'आत्मध्याय' से 'आत्मभावना' रूप में यह स्पष्ट हो जाता है कि कलाकार के मानसिक पक्ष का जहाँ तक संबंध है भारतीय दृष्टि से सौन्दर्य वास्तव अनुभव पर उनका निर्भर नहीं जितना आंतरिक समाधि पर। कलाकार के मानसिक पक्ष में अनुभूति जब अभिव्यक्ति का रूप ग्रहण करती है, उस स्तर पर भारतीय काव्य और कला में व्यंग्य व्यंजि कलाकार के मानसिक सौन्दर्य पक्ष को ही उपस्थित करती है। वक्रांति के लोकोत्तर चमत्कार और अलंकार की सादृश्य भावना से भी यही बात स्पष्ट होती है। वस्तुतः इस दृष्टि में प्रकृति में सौन्दर्य अरना नहीं है, वह

१. इस विषय में कुमार सखी की पुस्तक 'दृष्टिकारमेधन और मेघर' दृष्ट्य है। उस ही लेखक के 'संस्कृत काव्य-शास्त्र में प्रकृति' नामक निबंध में भी इस की विवेचना की गई है ('विश्वसाधना' अगस्त-सितम्बर सन् १९४७ ई०)

कलात्मक कल्पना का परिणाम मात्र है। पारम्परिक साहित्यकारों ने सदाओं से आचार पर अनुराग को काव्य की परिभाषा स्वीकार किया था। इसमें उपलब्धों के रूप में जो भावपूर्ण भावना है उसमें सिद्ध होता है कि काव्य सौन्दर्य अनुकूलनशील, वनमन प्रवृत्ति, विविध विचार तथा भाव रूप को महाकाव्य है। ऐतिहासिक तन्त्रशास्त्री इतिहास का उस स्थिति का कारण है जिसमें विभिन्न प्रवृत्तियाँ समाहित होती हैं। आगे हम परचाय विद्वानों के समन्वित मन में इसी महाकाव्य का भाव देखेंगे। अतः काव्य की यह सादृश्य भावना सौन्दर्य का रूप नहीं और न आदर्श ही है, बरन यह तो इन्द्रिय वेदनाओं के गाय मानसिक उत्पन्न करने का समन्वित गुण है। भारतीय रस सिद्धांत सौन्दर्य संपन्नी प्रभावामक सिद्धांतों के समान है, उसमें भी विकास की कई स्थितियाँ रही हैं। विद्युत् आचार्यों ने रसनिष्पत्ति की प्रवृत्ति और तथा अनुभाव के द्वारा साधारण भाव स्थिति के सामने स्वीकार दिया था। अनन्तर भोगवाद तथा व्यक्तिवाद के रूप में काम सौन्दर्य में निमग्नानन्द की विशेष भाव स्थिति की कल्पना की गई। अन्त में काव्यानन्द की मधुमयी भूमिका तब बहना में सौन्दर्य की उत्त स्थिति की ओर संकेत है जिसमें समस्त भावों का सामञ्जस्य होकर धैर्य की स्थिति उत्पन्न हो जाती है। हम देख सकेंगे कि यह सिद्धान्त पारचात्य मुत्तानुभूति के सिद्धान्त के किन्ने समानांतर है। इस प्रकार भारतीय आचार्यों ने विभिन्न प्रकार से सौन्दर्य की कल्पना की है। परन्तु यहाँ एक बात महत्त्वपूर्ण यह है कि इनकी सौन्दर्य संबंधी विवेचनाएँ प्रकृति सौन्दर्य के आधार पर न होकर काव्य के संबंध में हैं। इस प्रकार इस सौन्दर्य की भावना में प्रकृति से अधिक मानवीय संस्कार है। प्रकृति के सौन्दर्य के विषय में यह उपेक्षा

२ इस सिद्धान्त में महत्त्वपूर्ण क अरोपवाद, भीषणक का अनुभववाद, न.यक का भोगवाद और अभिन्नवस्तु का व्यक्तिवाद प्रसिद्ध है।

भारतवर्ष की व्यापक प्रवृत्ति है। इस विषय में अगले भाग में विशेष विचार करने का अवसर मिल सकेगा।

§४—पार्श्नात्य विद्वानों ने सौन्दर्य की व्याख्या करते समय साधारण दृष्टि से वस्तु-परक और मनस्-परक दो पक्ष सामने रखे हैं। वस्तुतः सौन्दर्य वस्तु और भाव दोनों से संबंधित और उनका समन्वित रूप है। लाइबनिज़ के शब्दों की विधि में सौन्दर्य प्रदर्शनात्मक समन्वय है, जो इन दोनों के समस्त सम से संबंधित है और एक की सहायता से दूसरा समझा जा सकता है। वस्तुतः सौन्दर्य मानसिक और विषय संबंधी दोनों पक्षों को स्वीकार करते हुए, वस्तुओं के रूप और गुण का निर्भर तथा समग्रस्यपूर्ण गम्भीर कल्पना कहा जा सकता है।^१ अन्य बहुत से मतवादियों ने एफान्तवादी तत्वादियों की भाँति अपनी विवेचना में एक अंश को अधिक महत्व देकर अन्य अंशों की उपेक्षा की है। परन्तु यहाँ यह कहने का अर्थ नहीं है कि इन मतवादियों के सामने सत्य का रूप नहीं था। उनके सामने सत्य का रूप अवश्य था, लेकिन उन्होंने अपनी सिद्धान्त की व्याख्या में अन्य भागों को सम्मिलित कर लेने का प्रयास किया है। समन्वय की दृष्टि से यह ठीक हो सकता है। परन्तु जब कि सा दृष्टिकोण की अधिक महत्व देकर व्याख्या की जायगी तो यह भ्रामक हो सकती है। यहाँ हम संक्षेप में विभिन्न मतों की विवेचना इस दृष्टि से करेंगे कि कितनी सीमा तक उनमें सत्य का अंश है; और इन सब का समन्वय कितन प्रकार किया जा सकता है।

§५—अनेक सौन्दर्य-शास्त्री विषय के मनस्-परक पक्ष का सौन्दर्य की विवेचना में प्रमुखता देकर भी आपस में मत भेद रखते हैं। किसी ने स्वानुभूति पर अधिक जोर दिया है, किसी ने अभिव्यक्ति का आशय लिया है और

अभिव्यक्तिवाद

१ अन्य कई निरस्तोक्त ने भी विभिन्न सिद्धान्तों की विवेचना के प्रारंभ

इसी प्रकार का निष्कर्ष दिया है

४-बियरी भाँव ग्यूसी पु० २१६

५ दि निटिकल हिस्सा और एथिडिस का 'थिरो ऑन एन्थेडिसम' की विशेषता हो (महादेवी का विशेषनामक मध) इस विषय में महादेवी को 'मा' संज्ञा ही महत्त्वपूर्ण है ।

में प्रभावशीलता का प्रागम्भिक मूल रूप नहीं रह जाता। चित्रकला में केवल रंगों की मुग्धात्मक संवेदना प्रकृति के गहरे और विभिन्न रंगों की अनुभूति की समता नहीं कर सकती। इसी सिद्धान्त के आधार पर, सन्तापन सौन्दर्य को स्पष्ट करने के लिए मानसिक तत्त्व स्तर पर करते हैं। ये अभिव्यक्ति सौन्दर्य के लिए वस्तु-रूप प्रकृति की संवेदनात्मक शक्ति के माध्यम प्रत्यक्षों का क्रमिक सामग्र्यपूर्ण संवन्ध तथा अन्य गिद्धले अनुभवों का संयोग आवश्यक मानते हैं।^१ इस व्याख्या में विषय-पक्ष में मानस और विषय रूप प्रकृति का सामञ्जस्य किया गया है और साथ ही गिद्धले अनुभवों के रूप में मानसिक विकास को भी स्वीकार किया गया है। परन्तु इस सिद्धान्त का आधार इन्द्रिय वेदना की सुलानुभूति है, इस कारण यह सत्य की पूरी व्याख्या नहीं उपरिष्ठित कर सका है।

ख—अभिव्यक्ति को प्रधानता देने वाली दूसरी विचार-धारा में क्रीड़ात्मक अनुकरण का भाव मूल रूप से सम्मिलित है। जिस सिद्धान्त कलात्मक अनुकरण की अभी व्याख्या की गई है, और प्रस्तुत सिद्धान्त में मानसिक स्तरों की विकासोन्मुखी क्रमिक परम्परा को अपनाने में आश्चर्यजनक साम्य है। काले आस ने इस क्रीड़ात्मक अनुकरण को कलात्मक अभिव्यक्ति की निकटता में एक रूप माना है, केवल कलात्मक अभिव्यक्ति ज्ञान इन्द्रियों से सम्बन्धित है।^२ अभिव्यक्ति सौन्दर्य के इस निर्भरानन्द को स्पेन्सर कला सौन्दर्य के साथ संबंधित शक्ति-प्रवाद के रूप में प्रत्यक्ष-बोध तथा परप्रत्यक्षों से भी संबन्धित करते हैं। काले को कल्पनात्मक 'स्वतंत्र-क्रीड़ा' में स्वानुभूति तथा बोध का समन्वय है। इसमें सौन्दर्य की अभिव्यक्ति क्रीड़ात्मक अनुकरण से अधिक मानसिक सत्य के रूप में स्वीकृत है।

१ सी० सन्टापन की 'दि सेंस ऑफ़ ऑयर्स' में।

२ 'दि स्ले ऑफ़ मैनु' के एथिस्टिक स्टैट्यू हाउस से (१०० ई० ३९६)।

कांत ने इसको मानस शास्त्र के क्षेत्र से दार्शनिक स्वरूप प्रदान किया है। शिलर का कथन है कि कलात्मक सौन्दर्य्य इन्द्रिय और आध्यात्मिक लोको का समन्वय है जिससे कर्तव्य, विचार तथा सुख-दुःख आदि निरान्त भिन्न हैं। एक प्रकार से इस कथन का संकेत भाव और रूप के समन्वय की ओर है। इन मतों की व्याख्या में व्यापकता इतनी अधिक है कि इसमें सत्य का कोई भी स्वरूप उपस्थित किया जा सकता है। परन्तु एकांगी आधार के कारण सत्य का क्रमिक और स्पष्ट रूप नहीं आ सका है।

§ ६—प्रतिभास सिद्धान्त के अनुसार वस्तु तत्त्वतः तो सुन्दर नहीं है, परन्तु उसके प्रतिभासित सौन्दर्य्य के लिए तत्त्व आवश्यक शर्त है।

प्रतिभास और
अन्तःसहानुभूति

इन वस्तुओं के निर्माण में सौन्दर्य्य स्थित है जिसको प्रतिभासित रूप कहा जा सकता है और जिसका आधार वस्तु के विशेष गुण हैं। वस्तु

के इन गुणों में मानवीय मानस प्रसरित रहता है और इस प्रकार वस्तु के साथ भाव का समन्वय हो जाता है जो उसकी छाया में ही समिहित है। भाव और वस्तु का यह छायातप स्वतः समान रूप से होता है।^१ छाया-प्रसार में चेतन-भाव के अधिक व्यापक प्रसार और विकास के साथ हमको सौन्दर्य्य के विषय में अन्तःसहानुभूति का सिद्धान्त मिलता है। ऊपर के उल्लिखित सौन्दर्य्य संबन्धी मत तत्त्ववादी पृष्ठभूमि पर ही विकसित हुए हैं और अभित है। इनमें अपनी अपनी दृष्टि के अनुसार मानस और सर्वज्ञ की व्याख्या करने वाले तत्त्ववादियों का आधार है। सौन्दर्य्य संबन्धी अन्तःसहानुभूति सिद्धान्त के आधार में सर्वचेतनवादी आधार है जिससे आगे चल कर सौन्दर्य्य का स्वन्दवादवादी मत विकसित हुआ है। समस्त मनस्त्विक का

^१ वन हार्टमेन और शिलर का मत (दि क्रिटिकल हिस्ट्री ऑफ मन्दन ऐस्थेटिक्स से)

दृश्यात्मक सौन्दर्य मानव की ही विकसित पूर्ण चेतना का रूप है। उसी के आह्लाद की मुस्कान फूलों में बिखर पड़ती है, उसी के यौवन का उल्लास वृक्षों की उम्रत आकाश में प्रसरित शाखाओं के साथ अपनी उठान का अनुभव करता है। पेंसल चेतन में ही नहीं बरत जड़ जगत् में भी मानव अपने व्यंजनात्मक भावों का आरोप करता है। अन्य सिद्धान्तों में हम देख चुके हैं कि पेंसल प्रभावात्मक भाव-सौन्दर्य के आधार पर ही सौन्दर्य की व्यापकता को समझने का प्रयास किया गया है। परन्तु इस अन्तःसहानुभूति के सिद्धान्त के अनुसार सौन्दर्य में सादृश्य भावना का रूप है।

क—सौन्दर्य की इस सादृश्य भावना में स्वच्छंद युग की प्रकृति से सादात्म्य स्थापित करनेवाली उन्मुक्त भावना का अधिक सामन्य रूप है। स्वच्छंदवादी कवि (काव्य में) प्रकृति की कल्पनात्मक अभिव्यक्ति के लिए आधार और उन्मुक्त वातावरण उपस्थित करता है। यह एक सीमा तक व्यक्तित्व और आचरण के लिए सहायक होता है।^{१०} रसानुभूति के माध्यम से जो व्यंजनात्मक कला गर्जन किया जाता है, उसमें सिद्ध मानव जीवन के प्रत्येक रूप से संबन्धित सहानुभूति आवश्यक तथा निश्चिन्ता है। इसी सहानुभूति से संबन्धित सादृश्य भाव की व्यापकता में यौन संबन्धी भाव भी आ जाता है। प्रायः नै मनोविश्लेषण के आधार पर हमारा कलात्मक अभिव्यक्ति तथा सौन्दर्य भावना में यौन-भाव की अन्तर्निहित प्रवृत्ति मानी है। इन रति-भाव का संघर्ष युगों में चली आने वाली संस्कृति में अन्य धर्म तथा सामाजिक भावों में होता रहा है। इस प्रकार यह भाव यौन के सन्तानों में अन्तर्निहित हो गया है। इन्हीं विषम भाव-विपरीतों की अभिव्यक्ति कला और कला में सौन्दर्य रूप-प्रदर्श करती है।

इतिहास में महान सांस्कृतिक जातियों का विकास यौन विषयक प्रेरणा से, इस भाव को संयमित करने से हुआ है। इस प्रेरणा और उसने संयम में विरोधी भावना कार्यशील रही है और इन्हीं दोनों छोरों के बीच में मानव-जाति का सम्बन्ध सौन्दर्यी विचार निर्धारित होता रहा है। दर्शन और धर्म के साथ कला इसी प्रक्रिया की अभिव्यक्ति है। सौन्दर्य संबंधी इस मत में सरर अवश्य है। परन्तु जैसा तृतीय प्रकरण में कहा गया है, यौन संबंधी भाव के विकास में श्रमना महत्वपूर्ण योग रखते हैं। पर इस प्रकार इसको इस सीमा तक महत्व देना अतिव्याप्ति कही जायगी।

§ ७—इन सिद्धान्तों के अतिरिक्त कुछ में मानस शास्त्र के आधार पर सौन्दर्य की भाव स्थिति का केवल विरलेपण किया गया है, और कुछ में प्रयोगात्मक रीति पर सौन्दर्य संबंधी हल हल नियमन निबन्ध निरिचत किए गए हैं। यद्यपि स्थितिवादियों ने प्रायश्च तथा परप्रयत्न आदि के रूप में सौन्दर्य के रूपात्मक भेद किए हैं। परन्तु प्रयोगवादियों ने मानस-शास्त्र के संयोग विरोध आदि नियमों के आधार पर सौन्दर्य की व्याख्या की है। परन्तु यह व्याख्या सौन्दर्य न कही जाकर सौन्दर्य के आधार-भूत मानस-शास्त्र के नियम कहे जायेंगे। इनसे केवल एक सहायता ली जा सकती है। प्रकृति संबंधी सौन्दर्य-भाव में इन नियमों को हूँटा जा सकता है; या इन नियमों से सौन्दर्य की कुछ कल्पना की जा सकती है। दूसरे कुछ सिद्धान्तों में प्रकृति के रूप-गुणों के सहारे सौन्दर्य को समझने का प्रयास किया गया है। इनके अनुसार सौन्दर्य की विवेचना के लिए प्रकृति के गुणों, आकार-प्रकार, रंग रूप, नाद ध्वनि, गंध-स्पर्श आदि पर विचार करना पर्याप्त है। स्थितन प्रकृति के इन्हीं वस्तु-गुणों को कला में अनुकरण करने को कहते हैं। परन्तु इससे भी सौन्दर्य की व्याख्या न होकर केवल उपकरणों की विवेचना होती है। इस मत के विषय में महत्वपूर्ण बात यही है कि कला में

प्रकृति के उपकरणों का ही आश्रय अभिव्यक्ति के साधन के रूप में लिया गया है। इस प्रकार इससे यह संकेत मिलता है कि प्रकृति और काव्य के सौन्दर्य में समता होनी सम्भव है।

प्रकृति और कला में सौन्दर्य

५८—सौन्दर्य की भावना मनस्-परक है और प्रकृति का सौन्दर्य हमारी कलात्मक दृष्टि का परिणाम है। प्रकृति को लेकर किसी विशेष दृष्टि के बिना किसी भी प्रकार की सौन्दर्य-कल्पना नहीं की जा सकती। इस विषय में लगभग सभी विद्वान एकमत हैं। यदि किसी का मन इसके विरुद्ध लगा भी है, तो उसका कारण उनका सौन्दर्य-संबन्धी धारणा भ्रम है। इसको इस प्रकार कहा जा सकता है कि ये प्रकृति की सौन्दर्य-भावना को इस प्रकार निरुन्नि करते हैं, जैसी उनको सौन्दर्य की व्याख्या करनी होती है। इसका परिचय बाद में मिल सकेगा; अभी तो हम यही स्वीकार करते हैं कि प्रकृति की सौन्दर्यानुभूति के लिए कान्यात्मक (कलात्मक) दृष्टि आवश्यक है। कौशे के अनुसार—प्रकृति उसी व्यक्ति के लिए सुन्दर है जो उसे कलाकार की दृष्टि में देखता है।.... प्रकृति कला की समता में भूल है और मानव उसे जब तक वाणी नहीं देता वह मूक है।^{११} इसी को एम० अलेक्जेंडर उते कलाकार की दृष्टि में देखते हैं और एक हीमा तक हम सभी कलाकार हैं।^{१२} हममें क्षिप्त हुआ जो कलाकार है, वही प्रकृति को सौन्दर्य दान देता है। यानुजः जब हमारे सामने प्रकृति होती है, उस समय प्रकृति का सारा विचार सौन्दर्य के रूप में नहीं रहता। नयेक

११ 'एलेक्जेंडर' पृ० ११ तथा 'एलेक्जेंडर एरिक्जेंडर' पृ० २१

१२ 'युटे' कलाकार के संसर्ग की दृष्टि के अर्थ में प्रारम्भ 'युटे' (पृ० १०)

दृश्य को सौन्दर्य की रूप-रेखा में ढींचने के लिए चयन करना पड़ता है। प्रकृति स्वयं में सुन्दर नहीं है, वरन् हम प्रकृति के व्यापक विस्तार से चयन करके विभिन्न संयोग से सौन्दर्य का चित्र पूरा करते हैं। यह ऐमे ही होगा है जैसे कलाकार अपने रंगों के संयोग द्वारा सौन्दर्य की अभिव्यक्ति करता है।^{१३} परन्तु इसका अर्थ यह नहीं कि साधारण व्यक्ति प्रकृति के सौन्दर्य को देखता ही नहीं। वस्तुतः जिसको हम कलाकार कहते हैं उसमें और साधारण व्यक्ति में प्रकृति की सौन्दर्यानुभूति के विषय में केवल मात्रा का अन्तर होता है। दोनों ही अपने लिए सौन्दर्य का सर्जन करते हैं। केवल कलाकार में व्यापक और प्रत्यक्ष ग्रहण करने की शक्ति होने के कारण उसमें अभिव्यक्ति की प्रेरणा शक्ति भी होती है। कलाकार जिस दृश्य को देखता है, उसके प्रत्यक्ष या परप्रत्यक्ष की प्रेरणा अभिव्यक्ति के स्तर में प्रतिवृत्त होती है।^{१४}

क—परन्तु ऊपर की प्रकृति सौन्दर्य संबंधी दृष्टि अधिक व्यापक सीमा को राश्व करती है। साधारण व्यक्ति भी प्रकृति-सौन्दर्य के प्रति

आकृष्ट होता है और इसका कारण भी साधारण मानस-शास्त्र में होना चाहिए। यहाँ इस बात का संकेत कर देना आवश्यक है। जैसा हम विद्युत्

प्रकरण की विवेचना में देख चुके हैं, सौन्दर्य केवल प्रत्यक्ष-बोध से संबंधित अनुमानभूति नहीं है। साधारण व्यक्ति के प्रकृति सौन्दर्य संबंधी आकर्षण में इस प्रकार के इन्द्रिय संवेदना और प्रत्यक्ष-बोध के विभिन्न मानसिक स्तर हो सकते हैं। परन्तु इसको सौन्दर्यानुभूति की समष्टि या समवाय नहीं माना जा सकता। ई० एम० बर्टेलोट के मतानुसार—‘प्रत्येक व्यक्ति प्रकृति को सुन्दर कलाकार के

१३ ‘दि सेंस ऑफ़ म्यूटी से (पृ० १३३)

१४ ई० एम० बर्टेलोट को ‘दि विजरी ऑफ़ म्यूट,’ पृ० १९

सौन्दर्यानुभूति और प्रकृति

ममान नहीं बना देता। जैसा कलाकार कला को बनाता है। साधारण व्यक्ति तो प्रकृति के गुणों को सुन्दर तथा असुन्दर दोनों ही प्रकार से देख सकता है।^{१५} इसमें भी यह स्पष्ट है कि प्रकृति सौन्दर्य के लिए कलनात्मक मानसिक स्वर होना चाहिए। साधारण जन तो केवल अपनी मानसिक विकास की स्थिति तक प्रकृति के सौन्दर्य का अनुभव कर सकता है। परन्तु प्रकृति के सम्पर्क से जो अन्य प्रकार का आकर्षण या मुल प्राप्त होगा है, उसको सौन्दर्य की कलनात्मक भेरी का आनन्द नहीं कह सकते। संवेदनात्मक मुलावृ-भूति और कलनात्मक सौन्दर्य का आनन्द भिन्न है। साधारण स्थिति में व्यक्ति किसी वस्तु के प्रत्यक्ष की संवेदना प्राप्त करता है जो मुसकर हो सकती है। परन्तु वही व्यक्ति जब वस्तु के सौन्दर्य की ओर आकर्षित होता है, तब वह वस्तु के वास्तविक प्रत्यक्ष के अर्थ से अधिक महत्वपूर्ण अर्थ में वस्तु का कलनात्मक बोध प्राप्त करता है और इसी स्थिति से कलात्मक आनन्द भी संबन्धित है; केवल उसमें यह स्थिति अधिक व्यक्त और परिष्कृत रहती है। प्रकृति के सौन्दर्य के सम्बन्ध में विद्वानों का मत-भेद उनकी सौन्दर्य विषयक व्याख्या के अनुसार ही है। हम पीछे कह चुके हैं कि सौन्दर्य-भाव हमारे ज्ञानात्मक तथा भावात्मक विकास से संबन्धित रहा है और प्रकृति का सौन्दर्य अन्यथा कुछ नहीं केवल हमारे अन्दर के सौन्दर्य भाव का प्रकृति पर प्रसरण है।

प्रकृति का सौन्दर्य

§६—अभी तक प्रकृति के सौन्दर्य की व्यापक सामञ्जस्यपूर्ण बात कही गई है; अब उसके विभिन्न पक्षों की विवेचना अलग अलग

करनी है। इस विवेचना में प्रकृति के सौन्दर्य का कमिक और स्वभाव

रूप हमारे सामने उभरिवा हो सकेगा। अभी हम
 दो-तीन पक्षों पर
 खड़े हैं कि प्रकृति सौन्दर्य का रूप और भाव
 एक सीमा तक हमारी कलात्मक दृष्टि का फल

है और साथ ही कुछ अंशों में हम सभी में कलाकार की प्रकृति
 रहती है। लेकिन प्रकृति सुन्दर के अतिरिक्त भी कुछ है। वह भया-
 नक है, भयभीत करती है और कभी खोभास भी लगती है।
 परन्तु सौन्दर्य में ये सभी विभिन्न भाव आन्वेषात् हो जाते हैं। निष्ठुर
 प्रकरण में कहा गया है कि भावों के विकास के विभिन्न स्तरों
 प्रकृति का क्या संबंध रहा है। यहाँ पर जिस प्रकार का प्रकृति
 सौन्दर्य आज हमारे सामने है उसका मूल प्रकृतियों के आधार पर
 विभाजित करना है। प्रकृति के सौन्दर्य के विषय में हमारी भावुकता
 प्रधान लग सकती है; परन्तु उसके रूप वस्त्र की उपेक्षा नहीं की जा
 सकती। जिस प्रकार हमको प्रकृति के भाव और रूप पक्षों को स्वीकार
 करना पड़ा था; उसी प्रकार सौन्दर्य की व्याख्या करते समय भी हम
 दोनों पक्षों को स्वीकार करना है। प्रकृति का रूप उसके सौन्दर्य का
 आधार है, यद्यपि जैसा हम प्रथम प्रकरण में कह चुके हैं इस रूप के
 लिए मानवीय मानस की स्वीकृति आवश्यक है। फिर भी इस रूप में
 प्रकृति का अना योग मान्य है। इस रूप के आधार पर भाव क्रिया
 शील होता है और अनेक संवर्धन में सौन्दर्य की अनुभूति प्राप्त करता
 है। लेकिन हम तीसरे प्रकरण में देख चुके हैं कि हमारे भावों के
 विकास में प्रकृति का योग महत्वपूर्ण है। इस प्रकार प्रकृति का
 सौन्दर्यानुभूति में भाव और रूप की विचित्र स्थिति उत्पन्न हो जाती
 है जिसमें यह कहना असंभव हो जाता है कि कौन प्रधान है। परन्तु
 भाव और रूप का यह वैचित्र्य सौन्दर्य है।

५१०—प्रकृति के माहात्म्य सौन्दर्य में हम अपनी विवेचना का
 सुगमता के लिए विषय का मनस्-परक पक्ष ले सकते हैं। इसमें

सौन्दर्यानुभूति और प्रकृति

एक प्रभावशील भावना है जो समष्टि रूप से इन्द्रियों के विभिन्न गुणों

संवेदन-रूप-वत्

की संवेदनात्मकता पर आधारित है और रूप-वत्

में वस्तुओं के गुणों पर निर्भर है। इसकी सुखा-
नुभूति इन्द्रिय वेदनाओं में प्रत्यक्ष-बोध और

कल्पना के रूपों की संवेदना से संबंधित है। परन्तु सौन्दर्य में इनका
योग निरति की भाव-स्थिति पर सम्भव है। सम्पत्ता के इस युग में

भी पाकों में दूषांल और उस पर स्वारिषों में सजे हुए गहर रंग के
फूल हमारी इसी सौन्दर्य भावना के साक्षी हैं। इसी आधार पर

कुछ सिद्धान्तवादियों ने सौन्दर्य का मापदण्ड इसी प्रभाव-मकता
का माना है। परन्तु यदि ऐसा होता तो प्रकृति के रूप-रंगों का

गंभीर प्रभाव कला के कोमल प्रभाव में अधिक महत्वपूर्ण स्वीकार
किया जाता। प्रकृति के विस्तार में मनुष्य के हलके धुलते रंगों में,

पर्वत की मिट्टी हुई धूलियों के प्रसरित विस्तार में, उस पर छाया-
दिन वक्रों की धुंधली मकरंद आभा में, आकाश की एक रंग नीतिमा

में तथा तारों के दीप्त जलाए हुए रात्रि के अचिन्त में जो सौन्दर्य क्षिप्त
है वह साधारण प्रभावशीलता भर नहीं कहा जा सकता। यह सौन्दर्य

बहुत कुछ हमारे संगृहीत कला-मन दृष्टि का परिणाम है।
क—प्रकृति सौन्दर्य का दूसरा भाग-मक कर सद्वर्णन की

महानुभूति में स्वीकार किया जा सकता है। इसी आधार पर यह हमारे
अपने समानांतर लगती है। प्रकृति अपने स्था-
पनाओं में मानव जीवन के अनुभूत जान पड़ती
है, साथ ही प्रकृति मानवीय चेतना और भावों में
है, साथ ही प्रकृति मानवीय चेतना और भावों में प्रकृति
इस प्रकार अपने सौन्दर्य में ही मग्न जान पड़ती है। १४ प्रकृति

१४ सत्य में प्रकृति-सौन्दर्य का यह रूप वही मानवीय जीवन है जो
मानवीय अनुभूति की प्रकृति और वही अनुभव जो ही प्रकृति-सौन्दर्य

सौन्दर्य के इस पक्ष के विकास में कितनी ही भाव-स्थितियों का योग हुआ है, इसलिए इसकी सरलता से एक भाव के रूप में नहीं समझा जा सकता। साहचर्य-भाव की इस स्थिति में सामाजिक, आत्मिक तथा शैव सम्बन्धी भावों का सम्मिश्रण समझा जा सकता है। यद्यपि सम्मिश्रण साधारण भोग से न होकर विकास-पथ से प्राप्त हुआ है। मानवीय संस्कृति के युग में प्रकृति के प्रति साहचर्य की भावना उसके सौन्दर्य की प्रबल आकर्षण शक्ति है। साथ ही प्रकृति के प्रति मानव की स्वच्छंद प्रकृति का रूप भी इसमें सन्निहित है। हमारी ध्येयता तथा हमारे प्राणों से सचेतन और संप्राण प्रकृति, हमारी भावनाओं में निमग्न होकर सुन्दर लगती है। यह मानसिक अनुकरण का प्रकृति पर प्रतिबिम्ब-भाव ही है जो हमको स्वयं सुन्दर लगने लगता है। इस प्रकार यह सहचरण सम्बन्धी प्रकृति के प्रति साहचर्य की भावना प्रकृति-सौन्दर्य का महत्त्वपूर्ण रूप है।^{१०}

स—सौन्दर्य की इस अनुभूति तक साधारण व्यक्ति अपनी अव्यक्त कलात्मक प्रकृति से पहुँच सकता है। यह प्रकृति-सौन्दर्य का आनन्द प्राप्त करता है। परन्तु जब व्यञ्जनात्मक दृष्टि से यह प्रकृति का प्रतिबिम्ब-भाव अधिक स्पष्ट तथा स्पष्ट हो जाता है; तभी प्रकृति का सौन्दर्य भी अधिक आकर्षक होना है। यह सौन्दर्यानुभूति संवेदनशील व्यक्ति को ही हो सकती है; जिसको भारतीय काव्य शास्त्रियों ने रसज्ञ माना है। यह प्रकृति के सौन्दर्य में अपनी व्यञ्जना-शक्ति के द्वारा उन अभिव्यक्तियों का प्रतिबिम्ब देखने में समर्थ होता है, जो साधारण

होता है।

१० अने दूसरे भाग में इन, देखेंगे कि इसी भावना की प्रयुक्तता ने रसज्ञान की प्रकृति सम्बन्धी प्रकृति - - - है, जो हिन्दी-संस्कार के मध्य-युग में विरचित नहीं -

व्यक्ति के लिए अगम्य है। कवि, कलाकार और रहस्यवादी भी धरने मनोयोग के कारण प्रकृति के इस व्यंजनात्मक सौन्दर्य को देखने में मग्न होते हैं। इस सौन्दर्य को अभिव्यक्त करने का प्रथम पंचम प्रकरण में उपस्थित किया गया है।

§११—अभी प्रकृति-सौन्दर्य के भावात्मक पक्ष पर विचार किया गया है। अब वस्तु-रूप प्रकृति-सौन्दर्य के विषय पर विचार करना है; जिसे रूपात्मक पक्ष भी कहा जा सकता है। भाव से अलग रूप कुछ नहीं है। इसी प्रकार रूप के आधार बिना भाव भ्रम नहीं हो सकता। फिर इन दोनों पक्षों की अलग अलग व्याख्या करने का उद्देश्य दोष विषय को अधिक स्पष्ट करना है। प्रकृति अनेक स्तरों में हमारे सामने उपस्थित है, साथ ही उनमें आकारों की सहस्रसहस्र-रूपता भी सौन्दर्य और उसके कलात्मक प्रदर्शन में योगदान करती है। उद्योग के नाना आकार प्रकृति के रूप में विलीन हुए हैं जो प्रकृति के सौन्दर्य के चित्रों को सीमादान करते हैं। यदि इस प्रकार हम देखें तो रूप और आकार विभिन्न सीमाओं में प्रत्येक दृश्य को हमारी चेतना से सम रूप में उपस्थित कर सौन्दर्य प्रदान करते हैं। यही नहीं प्रकृति में गति और संचलन जिनका उल्लेख प्रथम प्रकरण में किया गया है, हमारे आत्म प्रसार के लिए विशेष आधार है। प्रकृति में असंख्य ध्वनियों के सूक्ष्म भेद व्याप्त हैं। प्रकृति का नितान्त शांत वातावरण जनकूल नगरों के विरोध में सौन्दर्य का रूप धारण कर सकता है। कल-कल, भर-भर, टल-मल आदि प्रकृति में जल-प्रवाह की ध्वनियाँ अपनी विविधता के साथ जीवन और चेतना के सम पर सुन्दर लगती हैं। गंध और स्पर्श का योग प्रकृति सौन्दर्य में उतना महत्वपूर्ण नहीं है, परन्तु इनका संयोग उसमें अवश्य है। और अधिकांश में इनका योग संयोगात्मक ही अधिक है। साथ ही कुछ व्यक्ति इनके प्रभावों के प्रति अधिक सचेष्ट होते हैं। वे

की स्थिति साधारण मानसिक स्थिति नहीं है, इस पर विद्वान एकमत है। भारतीय विद्वान भी इसमें सहमत हैं। परन्तु जिन साधारण नियमों के आधार पर यह मानसिक स्थिति बन जाती है, उसका उल्लेख किया जा सकता है। इन समस्त नियमों को दो प्रमुख नियमों के अन्तर्गत माना जा सकता है। प्रथम नियम भावों के सामञ्जस्य के रूप में माना जा सकता है जिसके अन्तर्गत समस्त आकाशमनक सानुगत, रग-रूपों की एकता विभिन्नता संबंधी नियम आ जाते हैं। तथा यह भाव-वस्तु में भाव की एक सम स्थिति का भी मंचन देता है। दूसरा नियम भाव-संयोग संबंधी है इसमें साम्य, वैयर्थ्य तथा क्रम के नियम सम्मिलित हैं और इसी नियम में विभिन्न भावों का समन्वित वैचित्र्य भी सम्मिलित है। ये नियम साधारणतः आश्रय रूप स्वीकार किए जा सकते हैं। इन नियमों का सौन्दर्य के दोनों पक्षों के संतुलन में आधार भर रहता है, परन्तु ये सौन्दर्य के नियम किसी प्रकार स्वीकार नहीं किए जा सकते।

प्रकृति-सौन्दर्य के रूप

११—प्रकृति-सौन्दर्य को विभिन्न प्रकार से स्थापित करने के बाद प्रश्न उठता है कि क्या प्रकृति के सौन्दर्य-रूपों का विभाजन किया जा सकता है। पहले ही कहा गया है कि सौन्दर्य ऐसी भाव-स्थिति नहीं जिसका विभाजन किया जा सके। परन्तु भावों के समवाय की प्रमुख रूपों का उल्लेख किया जा सकता है। भारतीय काव्य-शास्त्र में नव-रस के विधान में नव स्थायी-भावों का स्वीकार किया गया है। इन समस्त स्थायियों की यहाँ विवेचना नहीं की जा सकती। परन्तु यहाँ स्वीकार कर लेने पर भी इनमें से कुछ मानवीय चरित्र और भावों को लेकर ही है और इस प्रकार उनका क्षेत्र प्रकृति-सौन्दर्य

नहीं है। इसी प्रकार जहाँ तक प्रकृति-सौन्दर्य का संबंध है कुछ भाव दूसरे भावों में लीन किए जा सकते हैं। प्रकृति के संवेदनात्मक सौन्दर्य में विरोधी भाव के रूप में जुगुप्सा का भाव सम्मिलित हो जाता है। और प्रकृति की महत् भावना की सौन्दर्य-स्थिति में भय तथा विस्मय के भाव मिल जाते हैं। इसी प्रकार साहचर्य संबंधी सौन्दर्य मानना में प्रकृति के सचेतन और भावशील रूप में अन्य विभिन्न मानवीय भावों का आरोध हो जाता है। मानवीय चरित्र (आचरण) तथा धर्म संबंधी मूल्यों का समवाय प्रकृति में प्रतिबिम्ब रूप में ही हो सकता है। इस स्थिति में सत्य और शिव की भावना के साथ ये मूल्य सौन्दर्य के समान ही हैं। इस प्रकार प्रकृति-सौन्दर्य का विचार हम तीन प्रमुख रूपों में कर सकते हैं—महत्, संवेदनाशील तथा सचेतन।

क—प्रकृति में महत् की सौन्दर्य भावना साधारणतः अनन्त शक्ति, विशाल आकार तथा व्यापक विस्तार से संबंधित है। इसमें मूलतः प्रारम्भिक स्थिति से भय और विस्मय के ^{महत्} भाव अभिहित हैं। इस प्रकार महत् रूप से भयंकरता और उत्तरोत्तर संबंधित तो अवश्य है; परन्तु सौन्दर्य के स्तर पर महत् में इनका योग नहीं माना जा सकता और न ये उत्तरे मूल में बदे जा सकते हैं। महत् की सौन्दर्यानुभूति में एक प्रकार का व्यापक प्रभाव रहता है, जो बस्तु की आकाश-स्थिति, शक्ति-संबन्धन अथवा उत्तरे गुण से संबंधित है। महानता की सौन्दर्य भावना, विशालता के कल्पनात्मक परस्पर से प्रभावित होती है। इसके अनन्तर इसमें सहानुभूति की मूल-रूप तदाकारता की चेतन अनुभूति मिल जाती है। इसी कल्पनात्मक सहानुभूति से हम बस्तु की विशालता संबंधी मानसिक महानता की तदाकारता स्थापित करते हैं।

ख—प्रकृति के दूसरे सौन्दर्य-रूप को हम संवेदनात्मक (प्रभाव-शील) मानते हैं। इस संवेदनात्मक मानसिक स्थिति में प्रगाढ़ की

भावना है। इसके मूल में इन्द्रिय-वेदना की सुखात्मक अनुभूति अवश्य है और इसके आधार में प्रकृति के माध्यमिक गुण हैं। परन्तु प्रकृति सौन्दर्य के इस रूप में इनका दूर का संबंध है, यह पिछले प्रकरण की विवेचना से ही प्रत्यक्ष है।

यह प्रकृति का दृशात्मक सौन्दर्य इन्द्रियो को मादकता के समान प्रभावित करता है। यद्युतः इन सब सौन्दर्य रूपों की कल्पना अलग अलग नहीं की जा सकती। यही कारण है कि इस संवेदन-आत्मक सौन्दर्य भाव में महत् का रूप भी समिहित हो सकता है। साथ ही इस भाव में सादृश्य-भावना और उसके साथ मानवीय भावों का आरोप बहुत कुछ मिल जुल गया है।

ग—प्रकृति-सौन्दर्य में सब से अधिक व्यापक विभिन्नता उत्पन्न करनेवाला रूप है, प्रकृति का सचेतन सौन्दर्य। इस सौन्दर्य रूप में हमारी चेतना का सम है, साथ ही सादृश्य-भावना की विकासोन्मुखी प्रवृत्तियों का। आदिम काल का

सचेतन

प्रकृति पर चेतना तथा मानवीय आकार आरोप सौन्दर्य रूप तो नहीं था; पर उसने सौन्दर्यानुभूति के लिए आधार प्रस्तुत किया है। विकास के साथ जैसे जैसे आत्म-तदाकारता की भावना, सामाजिक स्तर पर सादृश्य संबंधी विभिन्न भावनाओं से मिलती गई; प्रकृति पर उनका आरोप भी उठी विषम मनःस्थिति के साथ होता रहा है।^{१९} इस स्तर पर प्रकृति-सौन्दर्य का कोई भी रूप इस भावना से प्रभावित हुए बिना नहीं रह सका है। यही कारण है कि प्रकृति-सौन्दर्य के समस्त रूपों पर इस रूप की छाया पड़ती रहती है।

×

×

×

§१४—अन्त में यह भी कह देना आवश्यक है कि प्रकृति का

१९—आधुनिक हिन्दी-काव्य में प्रकृति पर विषम भाव-स्थितियों के आरोप जलने हैं।

सौन्दर्य तथा आकर्षण संवेदनात्मक विमल के साथ अधिक प्रत्यक्ष
 तथा व्यक्त होता गया है। इस विषय में कुछ
 प्रकृति प्रेम लोगो को भ्रम है कि सम्यक्ता तथा ज्ञान के साथ
 हमारा प्रकृति प्रेम कम होना जाता है। उनकी धारणा कुछ इस प्रकार
 की है कि सौन्दर्य-भावना पर आधारित प्रकृति-प्रेम भ्रमपूर्ण ज्ञान से
 होता है। और ज्यों ज्यों हम प्रकृति तथा उसके नियमों से परिचित
 होते जाते हैं, हमारा प्रेम का भाव उसके सौन्दर्य के साथ ही विलीन
 होता है। परन्तु यह ठीक नहीं है। वस्तुतः हम ज्यों ज्यों प्रकृति से
 परिचित होते जाते हैं, हम प्रकृति को अधिकाधिक अपने जीवन तथा
 चेतना के सम पर पाते हैं। इस कारण एक प्रकार से प्रकृति के प्रति
 हमारा रुचि-चेतनवादी मन होता जाता है। हम प्रकृति के नियमों से
 अपने जीवन की समानान्तरता पाते हैं। आन्तरिक विश्व और बाह्य
 विश्व की यह एक रूपता एक विशेष आकर्षण का विषय हो गई है।
 परन्तु आज मानव अपनी समस्या में इतना अधिक उलझा लगता है
 कि वह प्रकृति की प्रयोजनात्मक दृष्टि के अतिरिक्त देख नहीं पाता।
 परन्तु मानवीय जीवन की अशांति तथा हलचल के विरोध में प्रकृति की
 शांति आज भी उतनी ही आकर्षक हो उठती है।

क—यदि हम मिथ शास्त्र तथा मानव-शास्त्र के सहारे विद्युत्
 विकास क्रम पर विचार करते हैं, तब भी इसी सत्य तक पहुँचते हैं।

प्रारम्भिक युग में मानव चेतना पर प्रकृति की
 शक्ति रूपात्मिका छावी रहती थी जिससे वह उस
 स्थिति में केवल अपनी आवश्यकताओं को ही समझ

सकता था। इसके अनन्तर मानव ने मानव के सहारे प्रकृति के
 आकारों को स्थान-चेन्द्रित करना आरम्भ किया। यह वस्तु-बोध
 की अधिनात्मक अवस्था थी। उस समय उसको बोध था कि वह
 ऐसी अपरिचित वस्तु से घिरा है जिसको वह नहीं जानता था। इस स्थिति
 में प्रकृति केवल उसके भय का विषय थी। तीसरे स्तर पर प्रकृति

सौन्दर्यानुभूति और प्रकृति

शय्य रूप रेखा में आने लगती है। परन्तु इस स्थिति में मानव प्रकृति का अपने ही समान समझने का भ्रम करता था। इस मानरीकरण के युग में मानव प्रकृति में उसके रूप में अलग एक सूक्ष्म रूप भी मानता था। धीरे धीरे भय के साथ त्रिशासा भी बढ़ने लगी और प्रकृति को मानव अपने समान सम्राण और सचेतन समझने लगा। इस स्थिति तक वह प्रकृति को पहचान सका था और यही तो प्रकृति सौन्दर्य की कल्पना की जा सकती है। इसके पूर्व सौन्दर्य केवल मुगयानुभूति के रूप में माना जा सकता है। इस स्वचेतना के (आत्म) आगोद के बाद प्रकृति गवंचेतन रूप में अधिक व्यापक तथा सुन्दर हो गई और इस स्थिति के बाद प्रकृति अब हमारे समरा भाषों और कल्पनाओं का प्रतिबिम्ब प्रदर्श करने लगी है। हम देखते हैं कि इस विकास में प्रकृति-सौन्दर्य अधिक शय्य तथा व्यक्त ही हुआ है।

पंचम प्रकरण

प्रकृति सौन्दर्य और काव्य

निम्नलिखित प्रकरणों में मानव और प्रकृति के संबंधों के माध्यम से सौन्दर्य की व्याख्या की गई है। परन्तु इस विवेचना में प्रकृति-सौन्दर्य पर ही अधिक ध्यान केन्द्रित किया गया है। इस सौन्दर्य की रूप-रेखा उपस्थित करते समय काव्य तथा कला संबंधी उल्लेख आए हैं लेकिन वे प्रासंगिक ही कहे जा सकते हैं। प्रस्तुत प्रकरण में प्रकृति सौन्दर्य काव्य का विषय किन विभिन्न रूपों में होता है, इस पर विचार करना है। वस्तुतः हम देखेंगे कि काव्य भी सौन्दर्य-भाव से संबंधित है। इसलिए प्रश्न यह है कि प्रकृति सौन्दर्य काव्य सौन्दर्य में किस प्रकार और किन रूपों में अभिव्यक्त होता है। परन्तु इस विवेचना के पूर्व काव्य का एक निश्चित स्वरूप भी हमारे सामने होना चाहिए। हम देख चुके हैं कि प्रकृति के सौन्दर्य-भाव में हमारा कलात्मक दृष्टिकोण ही प्रमुख रहता है। लेकिन काव्य के विषय में विद्वानों में ऐसा विचार

प्रकृति-सौन्दर्य और काव्य

योग्य है कि किसी एक के मन को लेकर चलने से काव्य का स्वरुप एकांगी ही लगता है। यद्यपि ऐसा है कि प्रत्येक सिद्धान्त की व्यापकता में अन्य सभी अंग समा जाते हैं। इस प्रकार जब तक काव्य विषयक विभिन्न मत किसी क्रमिक स्वरुप में नहीं उपस्थित हो जाते, उसका पूरा स्वरुप हमारे सम्मुख नहीं आ सकेगा। और साथ ही इन मतों के विषय में भ्रम भी रह सकता है।

काव्य की व्याख्या

१—प्रत्येक काव्य-वर्ग के आचार्य ने अपने मन को इतना महत्व दिया है और साथ ही व्यापकता भी प्रदान की है कि एक और

विभिन्न मतों

का समन्वय

यह मन अपने रूप विशेष के कारण सीमिति और भ्रामक विदित होना है और दूसरी ओर अपनी व्यापकता के कारण दूसरे मतों को आत्मसात्

भी कर लेता है। अलंकार, ध्वनि, रीति तथा रसवादी आचार्यों के सिद्धान्तों में यही बात समान रूप से पाई जाती है। भारतीय काव्य संबन्धी सिद्धान्तों में कवि के मनस् परक विषय-पद की उपेक्षा भी की गई है।^१ जहाँ तक पाश्चात्य विद्वानों के मत का प्रश्न है; उनमें भी काव्य की विभिन्न स्थितियों को महत्व दिया गया है। परन्तु इनमें समन्वय का मार्ग ढूँढ़ा जा सकता है। जैसे परिचय में काव्य संबन्धी इतने वर्ग या स्कूल भी नहीं हैं। वहाँ मुख्यतः काव्य के दो रूप विषयक सिद्धान्त प्रचलित रहे हैं, जिन को स्वच्छन्दवादी तथा संस्कारवादी कहा गया है। वाद में ये सिद्धान्त विशेष युगों से बँध कर सिद्धान्त विषयक विभिन्नता के प्रतीक नहीं रह सके। क्योंकि प्रत्येक युग में काव्य संबन्धी विभिन्न प्रवृत्तियाँ तो मिलती ही हैं। इन दोनों सिद्धान्तों

१— इस विषय में लेखक की 'संस्कृत काव्य-शास्त्र में प्रकृति' नामक लेख देखना चाहिए (हिन्दुस्तानी जी० सि० ४० ई०)।

अस्तिगत स्वानुभूति तथा परिस्थितिगत चरित्र-चित्रण का भेद है :
। ही एक ही शैली भावात्मक है और दूसरे की रूपात्मक है । एन्हीं
प्रत्यगंत अन्य अनेक मत हैं जिनका उल्लेख उचित स्थान पर
जायगा । काव्य के सम्पूर्ण स्वरूप को ध्यान में रखते हुए विचार
में पर लगता है काव्य सामञ्जस्य है, समन्वय है और एक सम है ।
रघु सम अनुभूति, अभिव्यक्ति तथा संवेदना (प्रभाव) तीनों को
र है । इसीलिये कहा जा सकता है काव्य सौन्दर्य-व्यञ्जना है ।

१२—सौन्दर्य की विवेचना भावों के विकास तथा प्रकृति के
न्ध में की गई है । वही सौन्दर्य कौशल की निर्भर साधना में कला
ए सौन्दर्य- को लम्ब देता है और कला जब सौन्दर्य के
धन है उपकरणों से सम उपस्थित कर लेती है, वह काव्य
सौन्दर्य हो जाता है । इस सीमा में संगीत भी

व्य है । संगीत में नाद और लय के विरोध तथा वैषम्य से भाव-
साम्य उपस्थित किया जाता है और काव्य में व्यञ्जनात्मक ध्वनियों के
संयोग में, विरोध-वैषम्य के आधार पर भाव साम्य उपस्थित किया
जाता है । साधारण बलाश्रयों में सौन्दर्य की व्यञ्जना प्रकृति के उप-
करणों से की जाती है । उपकरणों के प्राकृतिक गुण स्वयं भावाभि-
व्यक्ति में सहायक होते हैं । केवल उनमें अभिव्यक्ति की संप्राप्त व्यञ्जना
की आवश्यकता रहती है । परन्तु काव्य में व्यञ्जना का सबसे अधिक
महत्व है । इसी कारण भारतीय ध्वनि-सिद्धान्त और यौगंधीय अभि-
व्यञ्जनावाद काव्य में अधिक स्वीकृत रहे हैं । इनमें काव्य के मुख्य
स्वरूप का ध्येय है । काव्याभिव्यक्ति की साधन-रूप भाषा में शब्द
भाव-व्यञ्जना के प्रतीक होते हैं । अन्य कलाओं में रूपात्मक सौन्दर्य
का आदर्श रहता है; संगीत में भाव और उपकरणों का सम ही सौन्दर्य
है । परन्तु काव्य में ध्वनि की व्यंग का आश्रय लेना पड़ता है । यह
ध्वनि जब सौन्दर्य की व्यञ्जना करती है तभी काव्य है । इसको
'रमणीयार्थप्रतिपादक : शब्द : काव्यम्' के रूप में स्वीकार किया जा

प्रकृति-सौन्दर्य और काव्य

सकता है और इस 'शब्द' में 'शब्दार्थों' सहित 'काव्यम्' का भाव भी मूलतः संजिहित है।^१

काव्य सौन्दर्य की यह भावना पारचात्य मनो से भी प्रतिपादित होती है। इस प्रकार काव्य कवि की स्वानुभूति है। भाषा के माध्यम से उपरिष्ठ की हुई स्वात्मिक अभिव्यक्ति है और इस काव्य की अभिव्यक्ति का अर्थ है संवेदनशीलता। काव्य का सौन्दर्य अनुभूति, अभिव्यक्ति तथा प्रभावात्मक संवेदना तीनों में ही संवन्धित है। भारतीय अलंकार-ज्ञानि तथा रस सिद्धान्तों में विभिन्न प्रकार से काव्य-सौन्दर्य के सारों की व्याख्या की गई। परन्तु इन तीनों का सम्मिश्र ही काव्य में सौन्दर्य हो जाता है।

§ १—पारचात्य काव्य-शास्त्रियों ने अनुभूति को काव्य सौन्दर्य में महत्वपूर्ण स्थान दिया है। यहाँ अधिकांश विद्वानों ने काव्य की व्याख्या विचार-पथ की मनस्वरक दृष्टि से की है और इसमें कवि की अनुभूति की ओर अधिक

स्वानुभूति

ध्यान दिया गया है। इसका उल्लेख जब भस्करदास सायारणक^२ ने करके हमें जीवन संवन्धों अन्तर्दृष्टि मानते हैं। परन्तु रसज्ञान-विचार-पथ में उसे कवि की व्यक्तित्व भावात्मक अनुभूति माना गया है। भारतीय सिद्धान्तों में कवि की स्वानुभूति की उद्देश्य की गई है, अर्थात् कवि के मनस्वरक पथ की, काव्य की विवेचना में अवलोकना हुई है। काव्य के व्यापक विस्तार में कवि के मानसिक पथ के दो प्रमुख रूप मिलते हैं। एक तो विचार रूप का अनुभूतिमय कवि-प्रभाव महत्व बताया है और दूसरा उसी का मानसिक पथ को सार-प्रभाव नियति है। द्विती भी मनःस्थिति के लिए कोई आर्पण-रूप का अनुभूति आवश्यक है। परन्तु यह विचार केवल भौतिक दृष्टि से ही के रूप में नहीं बल्कि मानसिक कल्पनामय स्थितियों में भी रह सकता

है। इस विषय के भी दो रूप हैं। एक तो भौतिक स्वरूप में वस्तु या व्यक्ति; दूसरे मानसिक स्थिति में वस्तु का गुण या व्यक्ति का आचरण। इन मानसिक स्थितियों को वस्तु या व्यक्ति से संबन्धित उच्चमूर्त्यांकन समझना चाहिए जो उनके रूप के साथ सम्मिलित कर लिए गए हैं। इसके आधार में सौन्दर्य के साथ साथ और शिव भी सम्मिलित हैं और यह शिव कुछ नहीं केवल सामाजिक विकास का अन्तर्गत रूप है। परन्तु कवि की अनुभूति की मना स्थिति में व्यक्ति तथा वस्तु इसी प्रकार चित्रित होते हैं। समझते के लिए राम के व्यक्तित्व में स्वरूप और चरित्र दोनों को ले सकते हैं। जब हम राम का विचार करते हैं, उस समय राम सुन्दर हैं और अच्छे (चरित्र) भी हैं। उनके सौन्दर्य में दोनों ही रूप सम्मिलित होकर आते हैं। प्रश्न किया जा सकता है कि वस्तु की यह विशेषता तो मानसिक है फिर इसमें व्यक्ति अथवा वस्तु का अलग उल्लेख क्यों किया गया है। जब हम किसी वस्तु के सीमे समझ में होते हैं एक सीमा तक ऐसा कहना सरल है। परन्तु जब वस्तु या व्यक्ति अपने गुण अथवा आचरण के साथ मानसिक परावर्तन में उपस्थित होते हैं, उस समय उनको अनुभूति की स्थिति के साथ विषय या आलंबन भी माना जा सकता है। समष्टि का यह रूप मानसिक आभय पर भावानुभूति के अन्तर्गत आचरण करना है और बाद में वस्तु को भी दूसरी रूप-रेखा प्रदान करता है। परन्तु आचरण और गुणों का यह मूर्त्यांकन भाव-स्थितियों से विकसित होकर भी ज्ञान के समोर है और सौन्दर्य की रूपमयता में ही कवि की अनुभूति का विषय बनता है।

वस्तु: किसी भी मानसिक स्थिति में विषय और विधि, आलंबन और आभय को अलग नहीं किया जा सकता। यहाँ विवेचना की सुविधा के लिए ही इन पर अलग अलग विचार किया गया है। स्थिति के अनुसार आभय का मानसिक दृष्टिकोण भी बदलता है। ऐसे एक प्रकार से कवि अपनी अनुभूति की समस्त स्थितियों का आभय ही है।

प्रकृति-सौन्दर्य और काव्य

इन्द्रिय वेदन की प्रथम स्थिति में केवल संवेदनात्मक प्रेरणाएँ ही मानसिक अनुभूतियाँ हो सकती हैं, परन्तु कवि की मनःस्थिति के स्तर पर परपत्य भी मानसिक भावों और अनुभावों को रूप प्रदान करते हैं। फिर ये भाव दूसरे वस्तु-विषय का प्रभावित कर उनको भिन्न प्रकार से रूप दान करते हैं। कभी कभी इस भाव-स्थिति की विषय-वस्तु मानस में दूसरे भावों को उद्दीप्त करने में सहायक होती है। यह बात वस्तु और व्यक्ति दोनों के विषय में विभिन्न परिस्थितियों के साथ लगनी है। वस्तु के उदाहरण में—लाल कमल प्रेम का प्रतीक है, परन्तु रति के आधार पर यह अन्य भाव-स्थिति भी उत्पन्न कर सकता है। व्यक्ति में इसी प्रकार एक आचरण दूसरे भाव की उत्पत्ति कर सकता है। राम के सौन्दर्य के साथ वीरत्व का योग है। साथ ही यह वीरत्व भक्ति का आधार भी बन जाता है। फिर इसके अनिश्चित समस्त आचरण-आत्मक शिव और वस्तु का रूपात्मक सत्य मानसिक सौन्दर्यानुभूति में विभिन्न रूप धारण कर सकता है। वीरता सुन्दर हो जाती है, सुन्दरता सत्य हो जाती है। इन समस्त मूल्यों का सौन्दर्य अनुभूति का रूप ही है।

§४—अधिकांश विद्वानों ने अनुभूति के साथ अभिव्यक्ति का उल्लेख किया है। वस्तुतः काव्य में अधिक व्यक्त स्थि-
क-व्यक्ति अभिव्यक्ति की है जो अनुभूति और प्रभावात्मक संवेदना का समन्वय की स्थिति में प्रस्तुत करती है। कदाचित् इसीलिए काव्य की व्याख्या करनेवाले शास्त्रियों का ध्यान विशेष रूप से अभिव्यक्ति पर केन्द्रित रहा है। काव्य का अनुभूति तथा संवेदनात्मक (प्रभाव) पर इसके अन्तर्गमन कर दिया गया है। भारतीय काव्य शास्त्रियों ने अलंकार में सौन्दर्य का काव्य की अभिव्यक्ति के रूप में स्वीकार किया है। प्यनि के विस्तार में तो समस्त काव्य का रूप अभिव्यक्ति रूप में आजाता है। रस निदान के अन्तर्गत 'रस' तथा 'वास' की

काव्य के अभिव्यक्त पद को स्वीकार किया गया है। और रीति काव्य की अभिव्यक्ति का स्वरूप है।^३ विभिन्न पारचात्य विद्वानों भी अभिव्यक्ति को काव्य का मुख्य रूप माना है। बर्देस्वर्थ काव्य को स्वाभाविक सशक्त भावों का प्रवाह कहते हैं और शेली के अनुसार साधारण अर्थ में काव्य की परिभाषा कल्पना की अभिव्यक्ति के रूप में की जा सकती है। इसी प्रकार हेज़लिट कल्पना और वास्तना का भाषा को काव्य कहते हैं।^४

क—जिन काव्य के मनस् परक विषय-पक्ष का उल्लेख विद्वान् अनुशुद्ध में किया गया है, वह सब साधारण की मनःस्थिति संबंधित अनुभूति है। साधारण व्यक्ति और कवि-भाव-रूप में भेद अवश्य है, पर वह साधारण मानस शांति का नहीं है। कवि की स्वानुभूति की विशेषता उसकी अपनी व्यक्ति-प्रतिभा तथा साधना का परिणाम है। इसके द्वारा वह सुख स्थिति तथा मनोभावों तक पहुँच जाता है और उनसे संबंधित अनुभूति अपने मानस में रोक भी सकता है। परन्तु प्रमुख बात है उस अभिव्यक्ति की आन्तरिक प्रेरणा, जिससे रोक़ी हुई अनुभूति को व्यक्त करने के लिए वह प्रयत्नशील होता है। काव्य की अभिव्यक्ति शब्द भाव के रूपात्मक प्रतीक हैं। ये शब्द जिन के आध

१ वासन के मतानुसार सूत्र में काव्य सन्तु प्रकृतमनुसारं १ सौम्यमर्नहाय ॥ (प्र०)। आनन्दवर्धनाचार्य के अद्वयलोक में काव्यस्य सा ध्वनिः ॥ (प्र०)। विश्वनाथ के सङ्घट्टचर्यस्य में—काव्यं रसमयं काव्यम् ॥ (प्र०)। वदितराज कृष्णाय के रसमयचर में—प्रयोगोत्थमविदग्धः स काव्यम् ॥ (प्र०)। वासन के काव्यसंस्कार सूत्र में—विदग्धा काव्यस्य ॥ (प्र०)।

४ बर्देस्वर्थ के 'प्रिन्सिपल्स ऑफ़ लिटरेचर इन इंग्लैण्ड' में; पृ० १०० देखो।
५ रिफ्लेक्स ऑफ़ पोएट्री में तथा कम्प्यू० हेज़लिट के लेक्चर्स ऑन इंग्लिश पोएट्री में उल्लिखित।

पर बनते हैं। शब्द में अर्थ-रूप का संयोग एक प्रकार की अभिव्यक्ति है। संस्कृत के आचार्यों ने इसी बात को ध्यान में रखकर 'शब्दार्थी' का काम का रूप स्वीकार किया है। शब्द में सन्निहित भाव-विव एक बार परप्रत्यक्ष रूप प्रवृत्त करना है, जिसमें वस्तु के रूप का आलंबन भी सम्मिलित रहता है। परन्तु वे परप्रत्यक्ष रूप अभिव्यक्ति के पहले ध्वनि (शब्द) विव प्रवृत्त करते हैं। भाषा के विस्तार के साथ यह कहना तो कठिन है कि भाषा अपने भावात्मक रूप में कब कल्पना-रूपों में विलीन हुई। परन्तु अथ तं कल्पना-रूप भाषा के साथ ही हमारे मानस में स्थिर है। भाषा के शब्दों में परप्रत्यक्ष उनकी भावमयी कल्पना में अपना आधार ढूँढ़ते हुए वस्तु के साथ उपस्थित होते हैं। इसी प्रकार भाषा के वस्तु-रूपों में भाषात्मक अनुभूति का संयोग भी आरम्भ से होता रहा है। भाषा के रूप के साथ वस्तु के रूप की स्थिति सरल और सुरक्षित है—वृक्ष कहने के साथ रूप का बोध हो जाता है। भाषा की प्रारम्भिक मातृ-कता धीरे-धीरे कम होती गई है। प्रारम्भ में प्रत्यक्ष-बोध में जो प्रभाव 'वृक्ष' शब्द के साथ सम्मिलित था, वह रूप से अलग होत गया। अन्त में स्वानुभूति की अभिव्यक्ति के लिए व्यंजना के माध्यम से अन्य संयोगों का आश्रय लेना पड़ता है। फिर भी समस्त अनिव्यक्ति का आधार 'शब्द' का अर्थ ही है।

ए—शब्द में मानसिक भाव विव के अतिरिक्त ध्वनि-विव भी होता है और ध्वनि-विव का अभिव्यक्ति में महत्वपूर्ण स्थान है। फारलाहल के अनुसार काव्य वस्तुओं की अन्तःप्रवृत्ति की अनुभूति पाने वाले मानस के संगीतात्मक विचार की अभिव्यक्ति है। शब्द लिखित रूप में प्रत्यक्ष-बोध के आधार पर रूप तथा ध्वनि दोनों प्रकार से हमारे सामने आता है। परन्तु अधिकतर शब्द के, ध्वनि से संबन्धित अर्थ में ही वस्तु-रूप के साथ भाव विव सन्निहित रहता है। इसी कारण ध्वनि

लगभग व्यंजना के अर्थ में होता है और शब्द के अर्थ का आधार होने के कारण ही, ध्वनि का काव्य से संबन्धित गुण और रीति के सिद्धान्तों में प्रमुख स्थान रहा है। शब्द के ध्वन्यात्मक प्रयोग के लिए आवश्यक है कि यह ध्वनि-विब वस्तु के आधार में परस्परत्व के साथ भावुकता का संयोग स्थापित कर सके। छंद के मूल में ध्वनि की गति और लय का ही मानसिक सादात्म्य सन्निहित है।

ग—भाव-रूप तथा ध्वनि-विब का शब्दार्थ में सामञ्जस्य रहता है। परन्तु काव्य में शब्द के भाष्यम से रूप और अर्थ की अभिव्यक्ति का समन्वय अधिक महत्वपूर्ण होता है। सामञ्जस्य की कलात्मक व्यंजना ही काव्य का सौन्दर्य है। समस्त ध्वनि-काव्य में यह सौन्दर्य की व्यंजना रहती है। अलंकारिक शैली में इसी प्रकार की सौन्दर्य-कल्पना है। “यद्यपि अलंकार संलक्ष्य कम ध्वनि के अन्तर्गत व्यंश्य भी होता है। इनमें यह है कि ध्वनि व्यंजित भाव-संयोगों से अधिक संबन्धित है, जब कि अलंकार ध्वनि के रूप गुण के साथ का आधार देकर अधिक चलता है। व्यापक दृष्टि से अलंकार में ध्वनि का और ध्वनि का अलंकार में समन्वय हो जाता है। इस प्रकार सम्पूर्ण अभिव्यक्ति की यह सम-भावना विभिन्न रूप ग्रहण करती है। परन्तु सभी का उद्देश्य एक है अभिव्यक्ति की सम-स्थिति प्राप्त करना जिस पर अनुभूति और संवेदना सौन्दर्य-रूप हो जाती है। इस स्तर पर मानसिक संवेदनात्मक स्थिति केवल भाव संयोग के आधार पर नहीं बरन कलात्मक योग और रूपों की विशेष स्थिति पर क्रियाशील होती है। अभिव्यक्ति के इसी रूप को समझाने के लिए, उसे नाना रूपों की धारण करने वाली कल्पना की उत्पत्ति तथा असाधारण आदि कहा गया है।

१५—काव्य में एक प्रकार के आनन्द की भावना सन्निहित

५ दण्डी के कव्य-दर्श से ‘कान्तशेषे कलम् धर्मानलङ्कार-प्रबन्धे।’ (दि०)

प्रकृति सौन्दर्य और काव्य

है। वह सुख का रूप नहीं 'मानी जा सकती। सुख-संवेदनावादी सौन्दर्य-शास्त्रियों के समान कुछ विद्वानों ने इसी आधार पर काव्य की व्याख्या करने की गलती की है। अभिव्यक्ति के सौन्दर्य में सब से अधिक

प्रकृत्य मन्द का
रस अनुभूति

मरल आनन्द प्राप्त होता है। यह आनन्द-स्थिति केवल भावों के आधार पर ही उत्पन्न नहीं हुई है। यह तो अनुभूति की व्यंजना की है। अभिव्यक्ति के सौन्दर्य में सब से अधिक 'आनन्द' का आदर्श समान रूप से लागू नहीं है, क्योंकि इसमें विभिन्न स्तरों पर विभिन्न रूप हो सकते हैं। जिस प्रकार विकास की मनः-स्थितियों के साथ सौन्दर्य-भाव विभिन्न आधार पर रहा है, ऐसी परिस्थिति काव्य के विषय में भी समझी जा सकती है। जिस विद्वान ने जिस दृष्टिकोण को महत्त्व दिया है, उसने काव्य की व्याख्या भी उसी के आधार पर की है और उसके मत में सत्य का अंश भी इसी सीमा तक है। भारतीय काव्य शास्त्र के अन्तर्गत रस सिद्धान्त में काव्य के इस आनन्द का भावों के आधार पर समझा गया है। परन्तु काव्य के संवेदनात्मक प्रभाव पल की व्याख्या कहा जा सकता है। इसके आधार पर काव्य की पूर्ण व्याख्या नहीं की जा सकती। इस कारण ज्योतिषादियों ने इसको अमलक-जम्बू-वृक्ष के रूप में स्वीकार किया है। काव्य केवल मानवीय भावों के आधार पर नहीं रहा जा सकता। उसमें कवि की स्वानुभूति के रूप में कवि की मनःस्थिति तथा पाठकों की रसानुभूति के रूप में उनकी मनःस्थिति का व्यंजनामक

'वाक्यं रसात्मकं काव्यम्' को मानने वाले रसवादियों की दृष्टि रिभाव, अनुभाव और व्यभिचारी भावों से व्यक्त स्थायी भाव का रस में सीमित नहीं है। यह परिभाषा रस निष्पत्ति की आनन्दमयी मन्त्र

निति में ही पूर्ण समझी जायगी। इस स्थिति में रस कवि श्रोत्र पाठक दोनों की मानसिक स्वाधारण निति में संवन्धित है। रस सिद्धान्त की व्याख्या करने वाले आचार्यों ने प्राग्भूत में काव्यानुभूति तथा साधारण भावों को एक ही घगतन पर समझने की भूल की है। बाद में रस को शब्दोक्ति कह कर उसे साधारण भावों से अलग रखी जाकर दिया गया है। परन्तु रसों के वर्गीकरण में फिर यह भेद भुला दिया जाता है, जैसे यद वर्गीकरण आचार्य रूप ग्यार्थ भावों की लेकर ही है। रस की लेकर यद वर्गीकरण दृष्टान्त है और इसमें वाचना के साधारणीकृत रूप को ही रस समझा गया है। सामाजिकों के हृदय में ग्यार्थ भावों की स्थिति ठीक है, विभाव, अनुभाव तथा भव्यार्यों के द्वारा उनकी एक साधारणीकृत स्थिति का बोध भी होना है। परन्तु रसमयक आनन्द की समान मात्रा के उद्बोधन रूप में नहीं माना जा सकता। एक स्तर पर मानसिक भाव गत्यापन के द्वारा सुखानुभूति सम्भव है; परन्तु काव्यानन्द के स्तर पर तो सौन्दर्याभिव्यक्ति ही आनन्द का विषय हो सकती है। इस भाव-स्थिति में ग्यार्थ भावों का आधार केवल सामाजिक साहचर्य-भावना का सूक्ष्म रूप माना जा सकता है। जैसा कहा गया है रस के व्याख्या-क्रम में ये सभी स्थितियाँ मिल जाती हैं। परन्तु इन सभी मनो में रस को साधारण भावों के स्तर पर समझने का भ्रम किया गया है। प्रारम्भिक स्थिति में 'रस' का सिद्धान्त आरोपवाद और अनुमानवाद में सुखानुभूति की आत्म-तुष्टि के रूप में समझा गया है। बाद में भोगवाद और व्यक्तित्ववाद में आत्म तुष्टि अधिक स्पष्ट है, पर इसके साथ ही साधारणीकरण की स्वीकृति के साथ साहचर्य-भाव का रूप भी आ जाता है।* इसी के

नवी रसः रसः (१८) (२०)

७ भट्टनोक्त के आरोपवाद में काव्य-स्थिति के साथ सामाजिक भरण का लेन है, जिस प्रकार नट प.प में। श्री शङ्कर ने अनुमानवाद माना; क्योंकि

प्रकृति सौन्दर्य और काव्य
आधार पर व्यक्तित्व की अभिव्यक्ति में सौन्दर्य की व्यञ्जना
भी मिल जाता है।

आलम्बन-रूप में प्रकृति

६—विश्लेष प्रकरण में प्रकृति के सौन्दर्य-भाव पर विचार वि
या श्री यहाँ काव्य को सौन्दर्य रूप में ही समझा गया है।

प्रकार प्रकृति की सौन्दर्यानुभूति काव्य की सौन्दर्य
व्यञ्जना का विषय सरलता में हो सकती है। प्रकृति-
सौन्दर्य की अनुभूति के लिए कवित्वमय तथा कलात्मक दृष्टि का
उल्लेख किया गया है। यही सौन्दर्य जब काव्य में अभिव्यक्ति का

रूप प्रदर्श करता है कवि की अनुभूति के साथ रूप बदलता है।
प्रकृति का व्यापक विस्तार, उसका नाना रूपात्मक सौन्दर्य हमारी

स्वानुभूति का विषय हो सकता है। परिवर्तन और गति की अनन्त
चेतना में मग्न प्रकृति युगों में मानव-जीवन से विलीन गई है।

मानव उसके काँड़ में विकसित हुआ है प्रकृति के युग-युग के परि
का संस्कार उसमें सादृश्य-भाव के रूप में सुरक्षित है। इन्हीं संस्कार

में कवि प्रकृति के समस्त अनुभूतिशील हो उठता है; और अतः
कहना से काव्य-व्यञ्जना को रूप दान करता है। इस प्रकृति-काव्य में

प्रकृति आलम्बन होती है और कवि स्वयं ही भावों का आधार है।
काव्य की अभिव्यक्ति में यह आलम्बन रूप विभिन्न प्रकार से

उपस्थित होता है। प्रकृति-आलम्बन की व्यापक स्थापना से भावों
को आधार मिल सकता है, और केवल आशय की मनःस्थिति में

अन सम्भव नहीं है। मनु मानव प्रत्यक्ष ज्ञान से ही रस स्वरूप मानने है,
साथ ही उन्होंने शब्द में भोग व्यपार और साध-रक्षीकरण को प्रतिपादित

दिया है। अमिनवगुप्त ने शब्द की व्यञ्जना-शक्ति से रसनिष्पत्ति का स.पास्यी
करण व्यापार स्वीकार किया है।

भावों की व्यंजना उपस्थित कर प्रकृति का संचेतात्मक स्वरूप चित्रित किया जा सकता है। साथ ही आश्रय की स्थिति में कवि उसमें अपनी चेतना तथा भाव-स्थिति का प्रतिबिम्ब भी प्रस्तुत करता है। प्रकृति के इस आलंवन-रूप में विशेषता यह है कि इसमें आलंवन तथा आश्रय की भाव-स्थिति एक सम पर उपस्थित होती है। अगले भाग में हम देखेंगे कि संस्कृत काव्याचार्यों ने प्रकृति को आलंवन-रूप में स्वीकार नहीं किया है। इसकी विवेचना उसी स्थल पर की जा सकेगी।

३७—यनस्पति-जगत् का हलके-गहरे रंगों का छायातप, पक्षियों का स्वर-लय तरंगित संगीत, स्थिरता की दृढ़ भावना लिए आकाश में फैला हुआ पर्वत का महान् विस्तार, धरिता का स्वानुभूत सौन्दर्य निरन्तर गतिशील प्रवाह, गगन में पैली हुई उषा की अकथ्य और रजनी का तारों में मुक्त नीलाकाश, यह समस्त प्रकृति का गृंगार मानव के मन को भावों की सौन्दर्य स्थिति प्रदान करता है। कवि अपनी अन्तर्दृष्टि से प्रकृति के सौन्दर्य का अनुभव अधिक स्पष्ट करता है और अपनी स्वानुभूति को काव्य की अभिव्यक्ति का रूप देता है। कभी-कभी कवि कथानक के पात्रों में अपनी मनःस्थिति को अभ्यन्तरित कर लेता है। परन्तु प्रकृति-सौन्दर्य के प्रति तल्लीनता की भावना भाषात्मक गीतियों में ही अधिक सुन्दर रूप से उपस्थित होती है।

क—इन्द्रियो से संवन्धित प्रकृति-सौन्दर्य की गम्भीर अनुभूति के आकाश में इन्द्रिय-वेदना संवन्धी सुखानुभूति का ही आधार है।

परन्तु कल्पना की गम्भीरता उसे सौन्दर्य का ऊँचा आधार-म व धरातल । यह आकाश इन्द्रिय । इसकी अभिव्यक्ति के लिए कवि । की कल्पना । सुख की अनुभूति

प्रकृति सौन्दर्य और काव्य

का योग भी उपस्थित करता है। यह सौन्दर्य के प्रति आह्लाद की भावना गम्भीर और सूक्ष्म करने का आधार लेकर विभिन्न रूप प्रदण करती है। इसमें पूर्व उल्लिखित विकास की घुमट-भूमि प्रसंगवश यहाँ यह कह देना आवश्यक है कि काव्य में प्रकृति-सौन्दर्य के रूपों में एक दूसरे का प्रसार बहुत पाया जाता है। यहाँ विवेचन की दृष्टि में इनका अलग अलग वर्णन किया जा रहा है। प्रकृति के इस आह्लादित रूप में उसके रूप का चित्रण भी आधार रूप से रहता है।

ख—आह्लाद की भावना जब प्रकृति के रूपात्मक आधार की एक सीमा तक छोड़ देती है, यह इन्द्रिय सुखानुभूति में अलग सौन्दर्य की समग्रानुभूति के रूप में व्यक्त होती है। इस प्रकृति रूप में कवि की अनुभूति ही अधिक है। प्रकृति का यह सौन्दर्य रूपात्मक नहीं परन्तु भावात्मक सादृश्य आधार पर ही स्थित है। इस प्रकृति के सौन्दर्य सादृश्य में स्वयं अपने को समग्न पाता है और यह समगना विभिन्न रूपों में आ व्यक्त होती है। इस आनन्द की स्थिति में कवि को प्रकृति जीवन और प्रेरणा के उत्साह में कवि अपने मन में स्थिति विभिन्न संचारियों तथा अनुभावों का वर्णन काव्य में करता है, प्रकृति-आलंबन का रूप केवल रेखाओं में रहता है। परन्तु यह आवश्यक नहीं है कि आनन्दानुभूति की अभिव्यक्ति संचारियों के रूप में ही हो। इस अनुभूति का चित्रण कवि व्यंग्यनात्मक शैली में करता है और उन स्थिति में प्रकृति के रूपात्मक प्रयोगों का आश्रय लेता है। परन्तु प्रकृति का यह रूप अन्य रूपों के साथ अधिक प्रयुक्त होता है।

ग—आनन्दानुभूति की इस स्थिति के बाद प्रकृति-सौन्दर्य कवि के मानस में प्रतिपटित होकर आत्मनस्तीना की स्थिति में अनुभूत होता है। यह सौन्दर्य-रूप कवि के मानस और प्रकृति के सम ही

अभिप्रेक्षित है। इस स्थिति पर कवि प्रकृति-सौन्दर्य की चेतना भूल जाता है और उसके मन में यह सौन्दर्य आनन्द के रूप में स्वयं अभिव्यक्ति की प्रेरणा बन जाता है। आनन्दानुभूति की यह आत्मनस्लीन स्थिति प्रकृति के सर्वचैनन-शील आधार पर है जो साहचर्य भाव की महानुभूति से सम्बन्धित है। कवि की आत्मनस्लीन स्थिति में अन्य सभी भाव शान होकर विलीन हो जाते हैं। इसकी अभिव्यक्ति में कवि शांत वातावरण उपस्थित करना है और रूपात्मक शैली का आश्रय लेना है जिसमें उल्लास के प्रतीक व्यापक तस्लीनता की व्यंजना करते हैं। प्रकृतिवादी रहस्यानुभूति की आधार-भूमि भी यही है। कभी भावों के सम्भीर तथा शांत वातावरण में प्रकृति सौन्दर्य की आत्मनस्लीन अनुभूति, अपनी उच्च आधार-भूमि के कारण रहस्यानुभूति लगती है।^{१८}

१८—कवि प्रकृति की अनुभूति के साथ अपने मानवीय जीवन का प्रतिबिम्ब भी समन्वित करता है। ऐसी स्थिति में प्रकृति में चेतना-शक्ति और भावों की छाया दिखाई देने लगती है। इस प्रतिबिम्ब-सौन्दर्य अभिव्यक्ति में प्रकृति मानवीय जीवन के सम पर जान पड़ती है। भारतीय साहित्य-शास्त्रियों ने इस आरोप को पूर्ण रसानुभूति नहीं स्वीकार किया वरन् 'रसाभास' और 'भावामास' के अन्तर्गत माना है। दूसरे भाग में संस्कृत काव्य-शास्त्र के साथ इसकी विवेचना की गई है। परन्तु यह संवेदनशील मनः

१८—प्रकृति का वह असंलग्न-रूप प्रकृतिवादी वाक्य तथा नीतियों में उपस्थित होता है। अपने अलोक्य युग में हम देखेंगे कि इस प्रकार के कान्ठ-रूपों का अभाव है। इसके न होने के कारणों की विवेचना आध्यात्मिक सचनता में प्रकृति नामक प्रकरणों के प्रारम्भ में की गई है। और वह रूप जिस प्रकार इन साधना में अत्यन्तदिव्य स्थिति में मिलता है, हमका चलेख इन्हीं प्रकरणों में सच-रवान दिया गया है।

स्थिति रसात्मक आनन्द के समग्र है। इसमें प्रकृति मान प्रतिबिम्बि के रूप में भावों का आलंबन है। आश्रय की भाव-रि का आश्रय इस पर होता है परन्तु इस स्थिति में आश्रय के भावों भिन्न कोई आलंबन नहीं है। आश्रय के रूप में कवि की कल्पना अपने भावों का आलंबन इस सीमा में स्वयं होती है। फिर प्र पर प्रतिबिम्बित होकर यह भाव-स्थिति अपने आश्रय का ही आलंबन जाती है। उद्दीप्त के प्रकृति-रूप में और इस रूप में योद्धा ही है। जब भावों का आलंबन कोई दूसरा व्यक्ति होता है उस समय स्थिति में प्रकृति आश्रय के भावों को उद्दीप्त करती है।

ब—मानव प्रकृति को अपनी चेतना के आधार पर ही समझ है। इस कारण प्रकृति की समानान्तर स्थितियों में अपनी जीवन शक्ति

सचेतन का आश्रय कवि के लिए सरल और स्वाभाविक है। कवि अपनी अभिव्यक्ति में प्रकृति के गतिशील

और प्रवाहित रूपों को सजीव और संप्राण कर देता है। कान्धः इस रूप में प्रकृति अपने श्वा में लीन और क्रियाशील उपस्थित होता है, परन्तु यह मानवीय चेतना का प्रतिबिम्ब ही है। इस स्थिति में प्रकृति व्यापक चेतना के प्रवाह से ही संप्राण जान पड़ती है जो समान रूप से परिवर्तन और गति की शक्ति के रूप में स्थित है। कान्ध की इस अभिव्यक्ति में—हिलती हुई पत्तियों में प्राणों का स्पन्दन है, बहती हुई सरिता में जीवन का प्रवाह है, पवन में शक्ति का वेग है और आकाश के समकते तारों में जीवन की चमक है। कवि इस रूप को उद्दीप्त के अन्तर्गत भी रख सकता है। इस स्थिति में कवि शक्ति या जीवन का आवाहन प्रकृति से करेगा लेकिन यह प्रेरणा किसी दूसरे आलंबन के संवन्ध को लेकर होगी।

ब—मानव चेतना के साथ प्रकृति मानवीय जीवन के रूप में भी अभिव्यक्त होती है। कवि प्रकृति के विभिन्न रूपों और व्यापारों में व्यापक चेतना के स्थान पर व्यक्तिगत जीवन का आश्रय करता है।

और इस प्रकार प्रकृति व्यक्तिगत जीवन के संबंधों में स्थिर होकर हमारे सामने उपस्थित होती है। प्रकृति के क्रिया-
 मानवीकरण कलाओं में मानवीय जीवन व्यापार की भलक व्यक्त होती है। प्रकृति के मानवीकरण की भावना में पशु पक्षी जगत् तो मानवीय संबंधों में व्यवहार करते प्रकट ही होते हैं, वनस्पति तथा जड़ जगत् भी व्यक्ति विशेष के समान उपस्थित होता है। कवि की भावना में वृक्ष पुरुष के रूप में और लता स्त्री के रूप में एक दूसरे को आलिंगन करते जान पड़ते हैं। सरिता प्रियतमा के रूप में नीरनिधि से मिलने को आकुल दौड़ रही है। पुष्प उत्सुक नेत्रों से किसी की प्रतीक्षा करते हैं। इस प्रकार मानव के व्यक्तिगत जीवन और संबंधों के साथ प्रकृति में मानवीय आकार के आरोप की भावना भी प्रचलित है। सादृश्य के आधार पर व्यापक प्रतिविम्ब के रूप में प्रकृति का सौन्दर्य-रूप तो आलंबन है परन्तु आकार के आरोप के साथ शृंगारिक भावना अधिक प्रबल होती गई है और इस सीमा पर यह प्रकृति का मानवीकरण रूप शृंगार का उद्भावन-विभाव समझा जा सकता है। इसमें आलंबन प्रत्यक्ष तथा अप्रत्यक्ष दोनों रूपों में हो सकता है। अप्रत्यक्ष आलंबन रूप प्रेयसी के होने पर प्रकृति का आरोप ही प्रत्यक्ष आलंबन का कार्य करता है। इस सीमा पर प्रकृति का आलंबन रूप मानवीकरण तथा इस प्रकृति के उद्भावन रूप में बहुत कुछ समानता है।

ग—यस्तुनः कवि अपनी अभिव्यक्ति तथा वर्णनों में इन विभिन्न रूपों को अलग अलग करके नहीं चलता। वह अपने चित्रण में इन मुख्य रूपों को कितने ही प्रकार से मिश्रित कर देता है और इन मिश्रित योगों के अनेक भेद किए जा सकते हैं। परन्तु उनको उपस्थित करना न तो वहाँ आवश्यक है और न सम्भव ही। मानवीकरण के अनन्तर, इसीसे संबंधित प्रकृति के एक रूप का उल्लेख और किया जा सकता है। मानवीय क्रिया-

प्रकृति सौन्दर्य और काव्य

ध्यातारों के बाद मानवीय भावों का स्थान है। प्रकृति इनका भी प्रतिबिम्ब ग्रहण करती है और वह मानवीय भावों में मग्न जान पड़ती है। कवि अपनी कल्पना में विभिन्न भावों को प्रकृति पर प्रतिपलित करता है और यह उन्हीं के भावों का प्रसरण मात्र है। इतनीद भाव-मग्न प्रकृति आश्रय (कवि) के भावों को प्रतिबिम्बित करती हुई स्वयं आलंबन दा है। व्यापक सहानुभूति में प्रकृति-सौन्दर्य के आश्रय पर जो भाव कवि के मन में उत्पन्न होते हैं, उन्हीं को वह प्रकृति पर प्रसरित कर देता है और इस प्रकार सादृश्य-भावना से प्रकृति हमारे विभिन्न भावों का आलंबन हो सकती है। काव्य में प्रकृति के विभिन्न रूप हमको चिन्तित, आशान्वित और कल्याणसिद्ध रागते हैं। प्रकृति का यह रूप स्वतंत्र आलंबन के समान उपस्थित होता है, पर पिछली मनःस्थिति के समानान्तर या वर्तमान किसी भिन्न भाव-स्थिति का सहायक होकर उद्दीपन-विभाव के अन्तर्गत आ जाता है। हम देख चुके हैं कि पिछले प्रकृति-रूप में भी आलंबन से उद्दीपन की सीमा में जाने की प्रवृत्ति है। इसका प्रमुख कारण यह है कि हमारी भाव-स्थिति अधिकतर मानवीय संबंधों को लेकर है। संस्कृत काव्य-शास्त्र की विवेचना के अन्तर्गत इस बात को अधिक स्पष्ट किया गया है।^१

उद्दीपन-रूप प्रकृति

१६—अभी तक काव्य में प्रकृति के उन रूपों का वर्णन किया

^१ इस प्रकार के प्रकृति-रूप छोड़े से निभेद के कारण आलंबन से वर्तन के अन्तर्गत आते हैं। इसी कारण दूसरे भाग के 'विभिन्न काव्य-रूपों में प्रकृति' तथा 'उद्दीपन विभाव में प्रकृति' नामक प्रकरणों में काव्य-रूपों या आलंबन-व्यवस्था उद्दीपन को लेकर स्पष्ट भेद नहीं दिया जा सका है।

गया है जिनमें कवि अपनी भावस्थिति में प्रकृति के समन्त रहता है।

परन्तु काव्य का विस्तार मानवीय भावों में है जो
मनव-रूप

मानवीय संवन्धों में ही स्थित है। इस कारण साहित्य में मानव काव्य ही प्रधान होता है। वैसे तो प्रकृति-काव्य में भी कवि की व्यक्तिगत भावना ही प्रधान रहती है। परन्तु जब किसी स्थायी भाव का अन्य कोई प्रत्यक्ष आलंबन होता है, उस समय प्रकृति उद्दीयन विभाग के अन्तर्गत ही विभिन्न रूपों में उपस्थित होती है। प्रकृति के सम्पर्क में रूप या परिस्थिति आदि के संयोग से मानवीय आलंबन प्रत्यक्ष हो जाता है, अथवा उससे संरन्धित भावों को उद्दीयन की प्रेरणा प्राप्त होती है। आभय की किसी विशेष भाव-स्थिति में प्रकृति अपनी साहचर्य भावना के कारण आलंबन विषयक किसी संवन्ध में उपस्थित होती है और प्रकृति में वह भावना आभय की मनःस्थिति से संरन्धित है। इस प्रकार प्रकृति की उद्दीयन शक्ति उसके सौन्दर्य और साहचर्य के साथ परिस्थिति के संयोगों पर भी निर्भर है। प्रत्यक्ष काव्यों में प्रकृति कथानक की परिस्थिति और चरित्रास्थिति आदि के रूप में चित्रित होकर उपयुक्त मनःस्थिति का वातावरण उपस्थित करती है। परन्तु जैसा पिछले विभाग में विचार किया है प्रकृति के इस रूप तथा पिछले आलंबन रूप में बहुत सूक्ष्म भेद है।

§१०—पिछले प्रकरणों की व्याख्या में हम देख चुके हैं कि प्रकृति से मानव का चिरंतन संवन्ध चलता आ रहा है। उसके सौन्दर्य में

मानवीय साहचर्य भावना की स्थायी रूप से प्रकृति
मनव भाव और प्रकृति
बन गई है। प्रकृति की परिस्थितियाँ भी मानव की परिचयात्मक स्मृति हैं। ऐसी स्थिति में मानव किसी

भी मनःस्थिति में हो वह प्रकृति से सम स्थापित कर सकता है साथ ही उससे भावात्मक प्रेरणा भी प्राप्त कर सकता है। अगर आभय में भाव की स्थिति अन्य आलंबन को लेकर होगी तो वह उस भाव को प्रदर्श करती विदित होगी और इस सीमा पर वह विभिन्न

रूपों में उद्दीपन का कार्य करती है।

क—जब आशय के मन में भाव किसी आलंबन को लेकर लिप्त रहता है और ऊपर प्रकट नहीं होता, उस समय प्रकृति उस भाव की मनःस्थिति के समानान्तर लगती है। उसका यह अनस्थित के समान स्वरूप समानान्तर स्वरूप मनःस्थिति का संकेत भर देता है। इस प्रकृति-रूप में केवल भावों की वही हुई उमस का वर्णन होता है। इस रूप में प्रतिबिम्बित प्रकृति-रूप की चेतना सन्निहित है। इनमें भेद केवल इतना है कि उनमें सापूर्ण जीवन की व्यापक अभिव्यक्ति प्रकृति पर छापी रहती है और इस प्रकृति के रूप में मनःस्थिति की अज्ञात भावना का संकेत भर मिलता है। महती हुई सतिता में यदि उत्कंठा की भावना व्यक्त होती हो अथवा समझते हुए बादलों में हृदय की उमड़न की ध्वनि हो और यह भी किसी परदेशी की स्मृति का लेकर, तो यह उद्दीपन का रूप ही समझा जा सकता है। क्योंकि प्रकृति के इस रूप में अज्ञात भावना को प्रत्यक्ष में लाने का प्रयास लिपा है।

त—इसके अनन्तर प्रकृति का गहनकं व्यक्त तथा अल्पक भावों को प्रकट करता है। यह उद्दीपन की प्रेरणा कभी अल्पक-भाव को ऊपर लाकर अधिक स्पष्ट रूप प्रदान करती है और कभी व्यक्त भाव का अधिक तीव्र कर देती है। वस्तु का प्रसार एक ओर गति की भावना प्रकट करता है, दूसरी ओर विरही-जनों की उत्कंठा को और भी बढ़ा देता है। इस प्रकार हमें उद्दीपन होकर गति और उत्कंठा का भाव प्रकृति के रूप एक रूप बन जाता है। भाव स्थिति का यह प्रसार गहन तथा स्थिर के आधार पर ही चलता है। कभी प्रकृति का उष्माण मन के समान उमंग उत्पन्न करता है और कभी टण्डी व्यथा के विरोध में उसे अधिक तीव्र करता है। प्रकृति का रूप कभी हमारे भावों में विरोध की जान पड़ता है; तब भी आश्चर्य नाचना की उन्मा के रूप में जानो

का यह प्रभावित करती है। परन्तु इस प्रकार का संबन्ध कथानक की पृष्ठ-भूमि के रूप में ही अधिक सम्भव है।

स—यहाँ तक प्रकृति के सीरे उद्दीपन-रूप की विवेचना हुई है। परन्तु मानवीय भावों की अभिव्यक्ति में साम्य उपस्थित कर प्रकृति उद्दीपन में अन्तर्गत आती है। भावों की अभिव्यक्ति के साथ प्रकृति का वर्णन विभिन्न रूपों में किया जा सकता है। भावों के साथ प्रकृति का रूप इन्हीं भावों को ग्रहण करके तब उन्हीं को उद्दीप्त करने लगता है। कभी भाव अत्यन्त आलस्य के स्थान पर प्रत्यक्ष आधार लेकर व्यक्त होता है और कभी कभी भावों की व्यञ्जना प्रकृत में आरोप के सहारे अधिक तीव्र हो जाती है। इसी के अन्तर्गत प्रकृति में आलस्य विषयक साहचर्य संबन्ध स्थापना की भावना है। अरुनी भावाभिव्यक्ति में पात्र या स्वयं आश्रय रूप में कवि प्रकृति के रूपों को कभी दृढ़ मान लेता है और कभी प्रिय सत्ता। इस प्रकृति रूप के आधार में भी साम्य तथा विरोध की भावना है; परन्तु: विरोध में भी साम्य का एक रूप ही है।^{१०}

३११—कथानकों की साधारण परिस्थितियों तथा घटना स्थितियों को उपस्थित करने के लिए कवि प्रकृति का वर्णन करता है। परन्तु यह चित्रण केवल वास्तु-स्थिति ही सामने नहीं उपस्थित करता; कवि इसमें भाव-ग्रहण करने की प्रेरणा भी छिद्रित करता है। वह वर्णन की व्यञ्जना में आभासी भावों को उद्दीपित करता है अथवा उस चित्रण में ही भावात्मक वातावरण उपस्थित करता है। साधारण वास्तु स्थिति का चित्रण वर्णन का सरल रूप है और इसको तो आल-

१०—चित्र-रूप के इन मेलों से दूरे मन के उद्दीपन चित्रण में १५७, नमक प्रकरण में चित्रक १५८ चित्रण में है।

वन ही माना जायगा । विषय शैली के अन्तर्गत इसका उल्लेख आगे किया जायगा । परन्तु जब इन वर्णनों में आगे शोने वाली घटना या भाव के संकेत सन्निहित हो जाते हैं, उस समय प्रहलित रूप, आशय के भाव का माधुर्यपूर्ण रूप के आधार पर प्रमाण करने वाले पाठक की मनःस्थिति को प्रभावित करता है और इस कारण वह रूप उद्दीप्त के अन्तर्गत माना जा सकता है । इस रूप में प्रहलित सभी अनुकूल और सभी प्रतिकूल होकर कथानक की घटना को साधारण प्रदान करती है ।

क—साधारण वस्तु स्थितियों में व्यंजना साधारण द्वारा करि भावों की अभिव्यक्ति प्रकृति में करता है । इस प्रकार स्थान और काल को सीमाओं में वह भावात्मक साधारण तैयार करता है । य. भावात्मकता उन भावों के अन्तर्गत आती है । य. सामाजिकों के हृदय में उदय होगे । यह व्यंजना भी माद स्थितियों के साम्य पर आधारित है । यदि किसी कथन घटना का उल्लेख करना हुआ तो कवि वर्णना में भी कदम भाव की व्यंजना सन्निहित कर देगा । यह व्यंजना स्थिति और आरोप दोनों के आधार पर की जा सकती है ।

ग—कथानक या भावों की दृष्ट-भूमि में प्रहलित मात्र दर्शनी के समान उद्दीप्त होती है और सभी कवि यह इस साधारण में निगोषी मान गड़ती है । इस रूप में व्यंजना का सम्बन्ध हो गया है । य. व्यंजना का उद्दीप्त है । किसी सीमा में प्रहलित आने समान उद्दीप्त के समान आने दीन्दर्प में आती समान भाव प्रतीति के द्वारा व्यंजना का उद्दीप्त है । य. के निगोषी सन्निहित स्थितियों की स्थिति में यह उद्दीप्त है । य. के निगोषी सन्निहित स्थितियों में यह उद्दीप्त है और उद्दीप्त

कथानक या भावों की दृष्ट-भूमि में प्रहलित मात्र दर्शनी के समान उद्दीप्त होती है । इस रूप में व्यंजना का सम्बन्ध हो गया है । य. व्यंजना का उद्दीप्त है । किसी सीमा में प्रहलित आने समान उद्दीप्त के समान आने दीन्दर्प में आती समान भाव प्रतीति के द्वारा व्यंजना का उद्दीप्त है । य. के निगोषी सन्निहित स्थितियों की स्थिति में यह उद्दीप्त है । य. के निगोषी सन्निहित स्थितियों में यह उद्दीप्त है और उद्दीप्त

इस उपेक्षा से भावबोध भाव-स्थिति को उत्तेजना मिलता है। इतना ही नहीं प्रकृति की कठोरता और भयंकरता का साथ मनःस्थिति के लिए उद्देगजनक है; वह स्थिति की वाचा विरोध का ही एक रूप है।^{११}

रहस्यानुभूति में प्रकृति

६१२—प्रकृति के आलंबन-रूप की विवेचना करते समय आनन्दानुभूति तथा आत्म-तत्त्वज्ञान का उल्लेख किया गया है। यह हमारी सर्वोच्च भावना का परिणाम है, जो साधारण प्रतीक और सौन्दर्य रूप से प्रकृति में व्यापक है। इसमें अभिप्रकृति की भाव-सम्मीरना में रहस्यानुभूति का रूप जान पड़ता है। परन्तु रहस्य की भावना में साधक अपने प्रिय की साधना करता है और लौकिक प्रेम को व्यापक आधार देकर अपने अव्यक्त प्रिय से मिलन प्राप्त करना चाहता है। इस प्रेम का व्यापक आधार देने के लिए साधक प्रकृति की प्रसरित चेतना में अपने प्रेम के प्रतीक ढूँढ़ता है। रहस्यवादी साधक अपनी अनुभूति के लिए उससे प्रतीक अवश्य ढूँढ़ता है; परन्तु उसे आलंबन मान कर अधिक दूर तक नहीं चलता। प्रकृतिवादी रहस्यवादी इसके सौन्दर्य को अपने प्रेम का आधार तो मानते हैं; परन्तु केवल इस सौन्दर्य के माध्यम से चरम-सौन्दर्य की अनुभूति प्राप्त करने के लिए। इस प्रकार प्रकृति उनके प्रेम का आलंबन है तो केवल प्रेम को व्यापक रूप देने के लिए है। इस प्रकार रहस्यवाद की सीमा में प्रकृति कुछ दूर तक ही आलंबन नहीं जा सकती है और जब प्रत्यक्ष या अप्रत्यक्ष प्रेम का आधार अन्य प्रेमी आलंबन हो जाता है उस समय वह उद्दीन के अन्तर्गत हो जाती है।

११ जब तक कि संभव होने के कारण प्रकृति के इन उद्दीन-रूपों को विभिन्न सौन्दर्य-रूपों के अन्तर्गत हो लिया गया है।

आश्रय लेता है। रूप के साथ भाव की व्यंजना के लिए इसी प्रकार के आलंकारिक प्रयोगों की सहायता ली जाती है। चित्रों का यह रूप और व्यंजना अधिक कलात्मक कही जा सकती है। इन रूपों में माननीय जीवन के माध्यम से भाव-व्यंजना तो की जाती ही है साथ ही मानव के रूप में प्रकृति-सौन्दर्य की कल्पना भी होती है।

ग—इस कलात्मक शैली में जब कल्पना के सहारे कवि प्रकृति को नवीन रंग-रूपों तथा नवीन उपयोगों में उपस्थित करता है, तो वह आदर्शात्मक चित्रण कहा जा सकता है। प्रकृति का यथार्थ काव्य के लिए आधार आवश्यक है, परन्तु वह उसकी सीमा नहीं कहा जा सकता। काव्य-कल्पना में प्रकृति की उद्भावना आदर्श के रूप में हो सकती है

आदर्श-चित्रण वद
रुद्रि व

यस्तुतः यथार्थ प्रकृति में रंग रूपों की जो विभिन्नता तथा उसके अ सूक्ष्म भेद हैं उसका कोई भी कलाकार नहीं उपस्थित कर सकता। इसी कारण प्रकृति के चित्रों को सजीव रूप प्रदान करने के लिए आदर्श रंग-रूप आदि के उपयोगों की आवश्यकता है। इस आदर्श-कल्पना के चित्रणों को अस्वानाबिक नहीं माना जा सकता। कवि जिस प्रकार यथार्थ रूपों के सहारे अपनी अभिव्यक्ति के विषय उतारने का प्रयास करता है, उसी प्रकार वह आदर्श का आश्रय लेकर भी इस उद्देश्य की पूर्ति करता है। आगे चलकर यही आदर्श परम्परा तथा रुद्रि में परियतित होकर भरी प्रवृत्ति का परिवर्ष देता है। लेकिन यह रुद्रिवाद काव्य का पान है और कवि की व्यक्तित्व कमजोरी है।

प—प्रत्येक साहित्य की परम्परा में एक स्वर्ग की कल्पना है, जो विभिन्न संस्कृतियों के अनुसार आदर्श कल्पनाओं का चरम है। इस स्वर्ग की कल्पना स्वर्ग में प्रकृति की आदर्श-कल्पना का चरम नन्दन वन के रूप में लिय है। प्रत्येक कवि अपने वर्णनों में इससे रूप आदि की कल्पना प्रहर करता है। इस पृथ्वी पर सुन्दर का रूप जो काल्पनिक है, स्वर्ग में वह प्राप्त की वरु है। इस स्वर्ग

के नन्दन-धन में बिर बसन्त है, न भरने वाले पल-फूल हैं तथा मन चाही इच्छा पूर्ण करने वाला कल्पतरु है ! स्वर्गीय कल्पना के रूप निश्चित आदर्शों पर युगों से चले आ रहे हैं। इसमें मानवीय कल्पना का स्वरूप सन्निहित है इस कारण युग युग के कवियों ने इस स्वर्ग के उद्भाषना की है और वे इससे रूप ग्रहण करते रहे हैं। हमारे अनिरिक्त अन्य चित्रों में भी इसके सौन्दर्य रूपों का प्रयोग उपमानों की याजन में हुआ है और इनके प्रयोग से कल्पना को अधिक व्यापक तथा स्पष्ट रूप मिल सका है। रुद्रि के अन्तर्गत इन रूपों के साथ भी अन्याय हुआ है।^{१३}

प्रकृति का व्यञ्जनात्मक प्रयोग

११४—शब्द के अन्तर्गत भाव की भावाभिप्रायिकी और शब्द के रूप तथा भाव व्यञ्जक शक्ति का उल्लेख किया गया है। यद् भी कहा गया है कि शब्द वर्तमान रूप में नामात्मक अभि-
 व्यञ्जना की प्रमाण है, उसमें रूप तथा भाव की व्यञ्जना शक्ति कम है। काव्य में रूप और भाव की व्यञ्जना ही प्रधान है, नाम तो विचार और नर्क के लिए उपयुक्त है। काव्य की व्यञ्जना-शक्ति वर्णन-चमत्कार पर तो निर्भर है हाँ, परन्तु इसमें अलंकार भी सहायक होते हैं। वर्णनात्मक व्यञ्जना का एक रूप अलंकार है। जैसे पहले ही उल्लेख किया गया है कि एक प्रकार का अलंकार प्रयोग व्यञ्जना के अन्तर्गत आता है। परन्तु साम्य और विरोध संयोग उपोद्घात कर अधिकांश उद्भाषन-मूलक अलंकार एक प्रकार से रूप या भाव की व्यञ्जना ही करते हैं और अलंकारों से रूप तथा

१३—अपभ्रंश के शब्द में चरण के दृष्टि कथ ॥ हम देखेंगे कि संस्कृत भिन्न ॥ मन्त्रक कल्पेको की प्रकृति है तथा अन्तर्गत विचारों-कल्पित रुद्रि का चरित्र निश्चय है।

द्वितीय भाग

हिन्दो साहित्य का मध्ययुग

(महर्षि और काव्य)



प्रथम प्रकरण

काव्य में प्रकृति की प्राचीन परम्परा

(मध्ययुग की पृथग्भूमि)

§ १—हिन्दी साहित्य का मध्ययुग अपनी काव्य संबन्धी प्रकृतियों के क्षेत्र में अपने से पहले की साहित्यिक परम्पराओं से प्रभावित हुआ है, जैसा कि स्वाभाविक है। अगले प्रकरण में हम इस युग की कुछ अन्य स्वच्छंद प्रकृतियों पर विचार करेंगे जिसका मूल अपभ्रंश के काव्यों से भी मिलता है। परन्तु कानन के प्रमुख आद्यों की प्राकृत तथा अपभ्रंश के साहित्य के समान हिन्दी साहित्य ने भी संस्कृत साहित्य के काव्य से ग्रहण किया है। ऐसी स्थिति में अपने मुख्य विषय में प्रवेश करने के पूर्व संस्कृत साहित्य के काव्य और प्रकृति संबन्धी मनो की व्याख्या करना आवश्यक है। प्रथम भाग में इस बात का उल्लेख किया गया है कि मानवीय कल्पना के विकास में प्रकृति का सहयोग रहा है।

काव्य में प्रकृति की प्राचीन परम्परा

कला और काव्य का आधार भी कल्पना है इस कारण प्रकृति से इनका सहज संबंध सम्भव है। काव्य-शास्त्र काव्य के रूप, भाव और आदशों की व्याख्या करता है और इसलिए उसमें काव्य तथा प्रकृति के संबंधों की विवेचना भी मिलती है। काव्य-शास्त्र की विवेचना में प्रकृत संबंधों उल्लेख गौण ही रहते हैं, फिर भी उनका महत्त्व कम नहीं है। इन संकेतों में काव्य में प्रचलित प्रकृति-रूप की परम्पराएँ छिपी रहती हैं। साथ ही शास्त्रीय विवेचना की प्रकृतियों से आगे का साहित्य पूरी तरह से प्रभावित होता है। संस्कृत काव्य-शास्त्र की व्याख्या में उसके साहित्य के प्रकृति-रूपों की प्रकृतियों का ज्ञान हो जाता है और जो काव्य-ग्रंथ शास्त्रीय आदशों की प्रेरणा ग्रहण करते हैं उनके प्रकृति रूप तो शास्त्रीय विवेचना से अत्यधिक प्रभावित होते हैं। हिन्दी साहित्य के मध्ययुग में भक्ति-काव्य ने परम्परा के रूप में और रीति-काव्य ने सिद्धान्त के रूप में भी, संस्कृत काव्य के अनुसरण के साथ उसके शास्त्रीय आदशों का पालन भी किया है। इस अनुसरण का अर्थ अनुकरण नहीं मानना चाहिए। मध्ययुग के काव्य में अनेक स्वतंत्र प्रकृतियों का विकास हुआ है, जिन पर विचार किया जायगा। लेकिन मध्ययुग ने अपने से पूर्व के काव्य और काव्य-शास्त्र से क्या प्रभाव ग्रहण किया, इसको समझने के लिए आवश्यक है कि हम संस्कृत काव्य-शास्त्र तथा काव्य दोनों में प्रकृति-रूपों पर विचार कर लें।

काव्य-शास्त्र में प्रकृति

§ २—काव्य-शास्त्र के आदशों के विषय में प्राच्य और पाश्चात्य शास्त्रियों का मत भिन्न है। आदशों के मौलिक मंद के कारण इनके काव्य में प्रकृति संबंधों मत भी भिन्न हैं। प्राचीन आचार्यों ने प्रारम्भ से काव्य को 'आदर्श' के रूप में स्वीकार किया है। संस्कृत में

काव्य का मनस्-
परक विवेचन

आदि आचार्यों की इस काव्य संबंधी व्याख्या को सभी परवर्ती आचार्यों ने माना है। 'शब्द' और 'अर्थ' के समन्वय का काव्य मानने में संस्कृत के काव्य-शास्त्रियों का महत्त्वपूर्ण उद्देश्य है। 'शब्द' के द्वारा भाषा के रूपात्मक अनुकरण (माननिक) की ओर लगे हैं और साथ ही अर्थ की व्यापक सीमाओं में अभिव्यक्ति का रूप है। 'शब्द' की रूपात्मकता में और अर्थ की व्यंजना में अनुभूति की भावना भी समिहित है। क्योंकि कवि की स्वानुभूति के बिना 'शब्द-अर्थ' की कोई स्थिति ही नहीं स्वीकार की जा सकती। परन्तु संस्कृत काव्य-शास्त्र में कवि की इस स्वानुभूति रूप काव्य के मनस्-परक पक्ष की अवहेलना की गई है। इसके विपरीत परिचय में काव्य के मनस्-परक विषय पक्ष की ही अधिक व्याख्या हुई है। प्लेटो ने काव्य की विवेचना वस्तु-रूप में की थी, परन्तु अरस्तू ने काव्य और कला को 'अनुकरण' के रूप में स्वीकार किया है। यह 'अनुकरण' साधारण अर्थ में प्रकृति के रूप-सादर्य से संबंधित है, परन्तु वस्तुतः इसका अर्थ माननिक अनुकरण है। आगे चल कर यही 'अनुकरण' कवि की स्वानुभूति की अभिव्यक्ति के रूप में ग्रहण किया गया है। इसमें काव्य के मनस्-परक विषय पक्ष रूप कवि की मनःस्थिति का अधिक महत्व है। काव्य के वस्तु-परक विषय पक्ष को गौण स्थान दिया गया। क्रोशे के अभिव्यंजनावाद में इसी स्वानुभूति की अभिव्यक्ति की व्यापक विवेचना की गई है। महादीप (यंगर) और इंगलैण्ड के स्वन्धुंदनादी युग के आधार में काव्य के इसी सिद्धान्त की प्रधानता थी और इस युग के गीतात्मक प्रकृतिवाद को प्रेरणा भी इसी से मिली है।^१ परन्तु भारतीय काव्य-शास्त्र में अभिव्यक्ति को रूपात्मक मानकर आचार्यों ने 'शब्द-अर्थ' दोनों को 'काव्य-शरीर'

१ इंगलैण्ड में क्रोशे के सिद्ध.

माना है।^१ इस प्रकार वे ज्ञाने दृष्टिकोण में स्पष्ट प्रकृति हैं, क्योंकि इन्होंने 'काल्य प्रकृति' को शीघ्र ही स्थापित कर दिया है। परन्तु इन आचार्यों का ज्ञान काय विषय के दृष्टिकोण पर ही अधिक रहा है। इसका एक कारण है। भारतीय आचार्यों में विश्वेश्वर की प्रकृति का अधिक नहीं है। श्री विश्वेश्वर के क्षेत्र में भाव श्री अनुभूति भी बहुत और रूप का विषय बन जाते हैं। बाद में धर्मशास्त्रियों और श्रमवादियों ने काय की धर्म पद्धति में 'आत्मा' को भी स्थान देने का प्रयास किया है। परन्तु यह तो काय की गड़बड़ पर पड़नेवाली प्रभावशाली प्रभावशाली है। काल्य काय की दृष्टि प्रकृति की मानसिक प्रेरणा की अनिवार्य है, इस छोटे इन्होंने ज्ञान नहीं दिया है। इस विषय में डा० सुशील कुमार दे का कथन महत्वपूर्ण है—“भारतीय विद्वान्तराजियों अपने कार्य के एक महत्वपूर्ण अंग की अवहेलना की है। यह काल्य विषय की प्रकृति को कवि की मनःस्थिति के रूप में समझकर परिभाषा बनाने का कार्य है, जो पारंपरिक सौन्दर्य-शास्त्र का प्रमुख विषय रहा है।”^२ इस उपेक्षा का कारण भारतीय काव्य-शास्त्र का दृष्टि और शुष्क विवेचनात्मक दृष्टिकोण तो है ही, साथ ही भारतीय काव्य-कला की चिरन्तन आदर्श-भावना भी है।^३ इस विषय में संस्कृत के आचार्य

१ अमर (प्र० २१) दण्डी (प्र० १०)

सैः शरीर काल्याणाकलपारश्च वर्जितः ।

शरीर तावद्विष्टार्थव्यभिक्तः पदावली ॥

२ संस्कृत वेद वेदः अ. ग २ दृ० ६५

३ इस विषय में लेखक या 'संस्कृत काव्य-शास्त्र में प्रकृति का रूप' न तो देना चाहिये। भारतीय काव्य और कला या आदर्श वह सादृश्य-म व है जो कवि के वाच्य अनुभूति का चलन होकर अन्तरिक समाधि पर नियत है। जिसके लिए आत्म-संस्कार और अन्त-योग की आवश्यकता है।

विलकुल अनिभिन्न हों, ऐसा नहीं है। डा० दे ने भी स्वीकार किया है कि 'स्वभावोक्ति' और 'भाविक' अलंकारों में जो अलंकारत्व है, वह वस्तु और काल की स्थितियों को लेकर कवि की मनःस्थिति पर ही स्थिर है। भामह और कुन्तल 'वक्रोक्ति' से हीन काव्य नहीं मानते, परन्तु दण्डी ने इस सत्य की उपेक्षा नहीं की है और 'स्वभावोक्ति' को अलंकार स्वीकार किया है। इन दोनों अलंकारों में कवि की वस्तु और काल विषयक सदानुभूति स्वयं अलंकृत हो उठती है। इनके अतिरिक्त काव्य-शास्त्र में कुछ और भी संकेत हैं जिनमें कवि की भावार्पक मनःस्थिति का समन्वय पाया जाता है, कदाचिन् डा० दे ने इस ओर ध्यान नहीं दिया।

१—विचार करने से 'वक्रोक्ति' में भी इसी बात का संकेत मिलता है। भामह ने 'वक्रोक्ति' अथवा 'अतिशयोक्ति' को अलंकार का प्रयोजन माना है। कुन्तल ने इसी आधार पर 'वक्रोक्ति' को अधिक विकसित रूप प्रदान किया है। कुन्तल ने 'अतिशय' और 'वक्रत्व' के भाव में जो वैचित्र्य और विचित्रता (सौन्दर्य) का उल्लेख किया है उसमें पाठक पर पड़नेवाले प्रभाव के अतिरिक्त कवि की मनःस्थिति का संकेत है।^{१५} अभिव्यक्ति के सौन्दर्य या वैचित्र्य के खान की ओर ध्यान देने पर कवि की अनुभूत मनःस्थिति अवश्य सम्मुख आती। उस समय प्रवृत्ति सौन्दर्य और भाव-सौन्दर्य की अनुभूति के माध्यम से अभिव्यक्ति का काव्यानन्द की परम्परा में अधिक उच्चतम सामञ्जस्य होता। परन्तु यह तो 'वेदव्यमङ्गो भाषतिः' के रूप में आलंकारिक दूर की एक का कारण बन गया।^{१६} फिर भी इन काव्य शास्त्रियों का वैचित्र्य और

१५—वक्रोक्तिविवृत (पृ० ३)

लोपः, उत्तरवर्गः, अतिशयोक्तिश्चैव।

वाचस्पत्ययनः ३२३ कोऽप्युक्तो विधीयते ॥

१६ वक्रोक्तिविवृत; कुन्तल : पृ० ३२.

मीन्द्रस्य संवन्धी उन्नेन गगन इग वाग का माची है कि इन्दोने कवि की कलाकार की अनुभूति की मनःस्थिति की एकान्त उपेक्षा नहीं की है। इस विषय में एक उन्नेमनीय बात और भी है। लगभग समस्त आचार्यों ने काव्य की अभिव्यक्ति के लिए कवि-प्रतिभा को आधाररक्त माना है, यद्यपि इनके लिए काव्य निर्माण का विषय ही रहा है। आमर और दण्डों इसको 'नैसर्गिक' कहते हैं और 'सहज' मानते हैं। वामन 'प्रतिभा' में ही काव्य का स्रोत है' स्वीकार करते हैं और उसे मल्लिक की 'सदस-शक्ति' के रूप में मानते हैं। मम्मट इसी के लिए अधिक व्यापक शब्द 'शक्ति' का प्रयोग करते हैं। अभिनव इसको 'नवनिर्माणशालिनि प्रज्ञा' कहते हैं, जो 'भाव-चित्र' और 'मीन्द्रस्य-मग्नन' में कुशल होती है। आदि आचार्य भारत में ही इस कवि की आन्तरिक भावुरता 'अन्तर्गत भाव' के रूप में स्वीकार किए हैं।^१ इस 'प्रतिभा' के अन्तर्गत भी कवि की मनःस्थिति आ जाती है। कवि प्रतिभा से ही अगनी अनुभूतियों के आधार पर सादृश्य-भावना की काल्पनिक अभिव्यक्ति करता है। परन्तु आचार्यों ने 'प्रतिभा' को अनुभूति से अधिक प्रज्ञा के निकट समझा है। यद्यपि भारतीय आत्म-ज्ञान की सीमा में अनुभूति का मिलन हो जाता है, परन्तु ज्ञान के प्रसार में विरले-विरलमक क्रियाशीलता है और अनुभूति की अभिव्यक्ति में संश्लेषणात्मक प्रभावशीलता। भारत का 'अन्तर्गत-भाव' कवि-प्रतिभा के मानसिक-वृत्त की अनुभूति से निकटतम है। इस प्रकार निरवयव ही संस्कृत के साहित्याचार्यों को काव्य के इस अनुभूति पक्ष का भान था और उसकी उपेक्षा का कारण आदर्श की विशेष प्रगति

समवेतः सर्वज्ञः^२ तयोः पुनरलंकृतिः ।

वक्तुं क्षितिरेव वैदग्ध्यमज्ञोपधितिरन्यते ॥

१ आमरः काव्यालंकार (प्र० ५) ; दण्डी : काव्यादर्श (प्र० १०३-४) ; वामनः काव्यालंकार (प्र० ३, १४) अभिनवः लोचन (प्र० २९) ; भरतः नाट्यशास्त्र (प्र० १११)

मात्र है।

क—कारण कुछ भी हो परन्तु इस उपेक्षा के परम्परागत स्वरूप उनके सामने भावात्मक गीतियों का रूप नहीं आ सका और साथ ही प्रकृति का उन्मुख स्वच्छंदवादी दृष्टिकोण भी नहीं वेश्या का वरियम प्रदण किया जा सका। वैदिक साहित्य के बाद संस्कृत तथा पाली आदि के साहित्य में गीतियों का विकास नहीं हुआ है और न उनमें स्वच्छंद प्रकृति का रूप आ सका है। परन्तु गिर भी जिन काव्यों पर काव्य की शास्त्रीय विवेचनाओं का प्रभाव नहीं है, उनमें प्रकृति सौन्दर्य नाना रूपों में चित्रित हुआ है। परन्तु शास्त्र-ग्रंथों के प्रभाव में बने हुए काव्यों में तो चित्रणों में भी सहज स्वाभाविक सौन्दर्य का अभाव है। हिन्दी साहित्य के मध्ययुग में शास्त्र-ग्रंथों का प्रभाव कम हुआ था और इस कारण जिस सीमा तक इस युग का काव्य संस्कृत काव्य-शास्त्रों से प्रभावित है, उस सीमा तक उसमें प्रकृति का रुढ़िवादी स्वरूप ही मिलता है। इसी दृष्टि के फलस्वरूप संस्कृत में शास्त्रीय-ग्रन्थों की सूखन विवेचना के साथ ही कवि शिक्षा ग्रन्थों का भी निर्माण हुआ था। इस प्रकार के आचार्यों में ज्ञानेश्वर, रामेश्वर, देवचन्द्र और बागवद् प्रमुख हैं। इनके ग्रन्थों में काव्य विषयक शिक्षाएँ हैं। ये विभिन्न पूर्ववर्गी काव्यों के आधार पर लिखे गये हैं। इन ग्रन्थों में प्रकट होता है कि इन काव्य-शास्त्रियों ने किस सीमा तक काव्य की अभ्यास का विषय बना दिया है। इनमें प्रकृति-वर्णन संबंधी विभिन्न परम्पराओं का उल्लेख हुआ है और कवि के लिये इन परम्पराओं से परिचित होना आवश्यक समझा गया है।^{१८} आगे के कवियों ने रुढ़ि के अर्थ में ही

१८ इनको 'कवि समर्थ' कहा गया है। राजेश्वर की 'धम्म सीमांता' इस विषय में सब से स्पष्ट और विस्तृत ग्रन्थ है। चतुर्दश अध्याय में उन्होंने (१) वात (२) द्रव्य (३) गुण (४) क्रिया के विभाग में इन समर्थों को रखा

इन परम्पराओं को अपना लिया है। मध्ययुग के काव्य में जो प्रकृति वर्णनों में उल्लेखों का रुढ़िवादी रूप मिलता है, वह इसी क. परिणाम है।

§४—पहले भाग में संस्कृत आचार्यों का काव्य संबंधी परिभाषाओं पर विचार किया गया है। इनमें कुछ का ध्यान अभिव्यक्ति की शैली पर केन्द्रित है और कुछ का अभिव्यक्ति के प्रभाव रस का व्यापार पर। वस्तुतः इनमें मेद ऊपर से ही है, वेने इनमें एक दूसरे का अन्तर्भाव मिलता है। ये सभी परिभाषाएँ काव्य विषय और उसके अभिव्यक्त प्रभाव पर ही केन्द्रित हैं। आगे चलकर पानि के अन्तर्गत रस ने अपना महत्वपूर्ण स्थान बना लिया है। रस सिद्धान्त वाद तक अपनी पूर्णता का प्राप्त करना रहा है। परन्तु आगे चलकर, रस निष्पत्ति के लिए जिन स्थायी भाव, विभाव अनुभाव तथा संघारियों का उल्लेख किया गया है, उन्हीं को मुख्य स्थान दिया जाने लगा। इसके विषय में यह रुढ़िवादिता भ्रामक है। रस निष्पत्ति में स्थायी भाव का आधार, विभाव, अनुभाव तथा संघारियों का संबंध तो मान्य है। परन्तु रस अपनी निष्पत्ति में इन सबसे संबंधित नहीं है। यह तो अपनी समस्त भिन्नता में एक है और असौकरिक आनन्द है। इसके अनिश्चित स्थायी-भावों की संख्या इतनी निश्चिन्त नहीं करी जा सकती। आधारभूत नहीं है कि संघारी अपनी अभिव्यक्ति की, संघार में भी समाभाव मात्र रहें, वे काव्यानन्द न प्रदान कर सकें। मोन्दर्य और शान्त भाव मानव के हृदय में इस प्रकार स्थिर हो चुके हैं कि उनको अस्वीकार नहीं किया जा सकता। यदि तात्त्विक दृष्टि से है। फिर विषय के अनुसार उनका (१) स्वयं (२) भौम (३) वनजीव है विभावन किया गया है और वे सब स्वयं-काव्य विभावार्थ (४) या ने-निर्भर (५) स्वयं-विभाव और (६) निरन्तर में विभजित हैं। इन सब का वर्णन में लक्ष्य कृत्य पर चलाया है।

है। फिर विषय के अनुसार उनका (१) स्वयं (२) भौम (३) वनजीव है विभावन किया गया है और वे सब स्वयं-काव्य विभावार्थ (४) या ने-निर्भर (५) स्वयं-विभाव और (६) निरन्तर में विभजित हैं। इन सब का वर्णन में लक्ष्य कृत्य पर चलाया है।

विचार किया जाय तो ये रति और शम या निर्वेद के अन्तर्गत भी नहीं आ सकते । परन्तु हम और संस्कृत आचार्यों ने ध्यान नहीं दिया है । परिणाम स्वरूप इन दोनों भावों के आलम्बन-रूप में आनेवाली प्रकृति साहित्य में केवल उद्दीप्त रूप में स्वीकृत रही । मानव के मन में सौन्दर्य की भावना सामञ्जस्य का पथ है और वह भाव निःस्पृशी-भाव का सहायक अवश्य है । परन्तु रति से अलग उभरी सत्ता न स्वीकार करना अतिभ्रान्ति दोष है । उसी प्रकार शान्त केवल निर्वेद-जन्य संसार से उपेक्षा का भाव ही नहीं है, परन्तु भावों की एक निरपेक्ष स्थिति भी है । सौन्दर्य भव और शान्त भाव मनःस्थिति की वह निरपेक्ष स्थिति है जो हरष में पूर्ण आनन्द है । चञ्चलः अन्य रस भी अगनी निष्पत्ति की स्थिति में उसी घराबल पर आ जाने है जहाँ मनःस्थिति निरपेक्ष आनन्दमय हो जाती है । वह एक प्रकार से भावः सौन्दर्य के आधार पर ही सम्भव है । इन भावों के आलम्बन-रूप में प्रकृति का लिखा हुआ राशि राशि सौन्दर्य है, इससे अनुभूति प्रदण कर कवि अपनी अभिव्यक्ति का एक बार मय आभय बनाता है और बाद में पाठ करते समय पाठक ही आभय होता है । हम कह चुके हैं कि इन भावों को आचार्यों ने न्यायी भाव नहीं माना है और भाव ही उनके विचार से प्रकृति केवल उद्दीप्त विभाव में आती है । इस दृष्टिकोण का प्रभाव संस्कृत-साहित्य के प्रकृति रूपों पर तो पड़ा ही है, हिन्दी के मध्ययुग में भी प्रकृति का स्वतन्त्र रूप से उन्मुक्त विवर्ण इसीशास्त्रीय परम्परा के पालन करने के कलत्वरूप नहीं हो सका है ।

क—आचार्य भरत ने रस निष्पत्ति के लिए विभार, अनुभाव और संचारियों का उल्लेख किया है । निष्पत्ति विषयक मामोदों के दोहों में भी इस विषय में सभी आचार्य एक मत हैं ।
 विभाव के अन्तर्गत ही उद्दीप्त विभाव में प्रकृत का रूप आता है । कुछ आचार्यों ने उद्दीप्त के चार भाग करके प्रकृति को दृष्ट स्थ स्वीकार किया है; इस प्रकार प्रकृति के विषय में उनका बहुत

भी संकुचित हुई है और इसका प्रभाव हमारे आलोच्य युग के काव्य पर भी पड़ा है।

स—इसी के साथ संस्कृत वाङ्मयाचार्यों की एक प्रवृत्ति का उल्लेख कर देना आवश्यक है। मनस् ही प्रकृति के रूपों को भावात्मकता

प्रदान करता है और हम देख चुके हैं कि इस आरोप

क्रिया प्रतिक्रिया में मानव अपने विचार को अलग नहीं कर सकता। यही कारण है कि जब वह प्रकृति-रूपों को भावों में ग्रहण करता है, प्रकृति अनुप्राणित हो उठती है और उसकी अभिव्यक्ति में वह मानवीय आकार में भी कभी कभी उपस्थित होती है। इस प्रकार के भावाराधनों तथा आकार क्रिया आदि के आरोपों को साहित्य-शास्त्री रस के अन्तर्गत न लेकर 'रसाभास' और 'भावाभास' के अन्तर्गत मानते हैं।^{१०} कहा गया है, रस अपने स्वर पर एक रस है, सम है उसमें कभी और अधिक्ता का प्रश्न व्यर्थ है। परन्तु आचार्यों को वर्गीकरण करना था और उनके नामने उनका दृष्टिकोण भी था। पर आनन्द में स्वर हो सकते हैं विभिन्नता नहीं। इस दृष्टि के परिणाम के विषय में पहले ही उल्लेख किया जा चुका है।

५—संस्कृत के प्रारम्भिक आचार्यों ने काव्य विवेचना में अलंकारों को बहुत महत्वपूर्ण स्थान दिया है। काव्य के समस्त स्वरूप में

१० काव्यमुद्रसङ्घटितः वङ्गमठ (क० ५ पृ० ५९)

तत्र बुधः दिग्बुधोचिः येनारेः पद्मः सौ एतन्मयी स्मरन्व भवत्यर्थः ।

काव्यमुद्रसङ्घः हैमचन्द्र (१० १०१)

महिम्नयेषु विद्वद्भिषु चरं शास्त्रमवकाशसौ ।

हैमचन्द्र ने अने (१) संयोजकान (२) विप्रलम्भकान में वर्गीकरण कर के इसके उदाहरण भी दिये हैं।

काव्य में प्रवृत्ति की प्राचीन परम्परा

कव्य ही में उन न
योग्यता

अलंकारों का स्थान मले ही गीत हो परन्तु उसके
अन्तर्गत जा प्रारम्भ ने ही सौन्दर्य की भावना
सन्निहित रही है वह मध्यपूर्ण है।^{११} काव्यानन्द

समष्टि का प्रभाव है, उनमें अलग अलग करके यह कहना यह काव्य
है और यह सहायक है बहुत उचित नहीं है। विवेचना के लिए ऐसा
स्वीकार किया जा सकता है। वस्तुतः अलंकार भी काव्य के अन्तर्गत
है और उनके उद्देश्यों का सौन्दर्य-साधन प्रवृत्ति का व्यापक सौन्दर्य
है। जब अलंकारों के द्वारा भाव या सौन्दर्य का व्यञ्ज्य होता है; उस
समय तो अलंकार इनको संलक्ष्यकम गुणामृत व्यञ्ज्य के अन्तर्गत लेकर
काव्य स्वीकार भी करते हैं। अलंकारों में उद्देश्यों की प्रवृत्ति योजना

'सादर्य' के आधार पर सौन्दर्य का अन्तर्निहित व्यञ्ज्य रहती ही है,
उसके लिए अन्य व्यञ्ज्य की अनिवार्य आवश्यकता नहीं है। बाद में
अलंकारों में उक्त वैविध्य भी भावना बढ़ा गई है। इस प्रकार
अलंकारों की संख्या में तो वृद्धि हुई है, पर इनमें कलात्मक सादर्य
की सौन्दर्य भावना नहीं पाई जाती। काव्य शास्त्रियों ने इनको आभूषण
पथ बना डाला है। इस प्रवृत्ति में बाद का स्वरूप साहित्य और
हिन्दी का मध्ययुग दोनों ही बहुत अधिक प्रभावित हैं।

१६—प्रारम्भ में ही कहा जा चुका है कि हिन्दी साहित्य के मध्य
युग में संस्कृत की काव्य रीतियों का बहुत कुछ प्रभाव रहा है। संतो
हिन्दी काव्य-शास्त्र को छोड़कर भक्ति काव्य की सभी परम्पराओं के
कवि इन साहित्यिक रीतियों से परिचित थे।

११ क. आदर्श; दक्षी;

काव्यसौभाग्यम् धर्मान्तकारम्भवते ।

साहित्य-दर्पणः विद्वत्, ४;

शाब्दार्थसंरक्षित के धर्माः सं मः अनिवादिनः ।

रस. दीनपुत्रसंनयलंकारलेखकविद्वत् ॥

कृष्ण-भक्ति के प्रमुख कवि सूर, और तुलसी दोनों ही में काव्य की शास्त्रीय मान्यताओं को प्रत्यक्ष रूप से दूँदा जा सकता है और मध्य-युग के उत्तर काल में संस्कृत काव्य-शास्त्र की विभिन्न रीतियों का अनुसरण किया गया है। इस काल की शास्त्रीय विवेचनाओं में मौलिकता के स्थान पर परम्परा पालन और कवित्व प्रदर्शन ही अधिक है। ऐसी स्थिति में उनमें काव्य संबंधी किसी मौलिक मन की आशा नहीं की जा सकती। इन युग में हिन्दी साहित्य के आचार्यों ने किसी विशेष मन का प्रतिपादन नहीं किया है। काव्य में प्रकृति के विषय में उन्होंने संस्कृत आचार्यों का मन स्वीकार कर लिया है और वर्णनों में उनकी परम्पराओं को मान लिया है। केशव को छंदों पर इन कवि-आचार्यों ने प्रकृति का रस के अन्तर्गत उद्दीपन-विभाव में रस दिया है। कुमाराम उद्दीपन के विषय में लिखते हैं —

“उद्दीपन के भेद बहु सखी बचन है आदि।

समयसाधनों परनिभे कवि कुल की मरजादि” ॥^{१२}

देव ने भी मीत नृत्य आदि के साथ प्रकृति को भी उद्दीपन विभाव के अन्तर्गत ही रखा है,—

“मीत नृत्य उपवन गवन आभूषण वनवेलि।

उद्दीपन शृंगार के विधु बसन्त वन वेलि” ॥^{१३}

मिथारीदास ने अपने काव्य निर्णय में रस को च्वनि के अन्तर्गत रखा है और प्रकृति को विभाव के उदाहरण में प्रस्तुत किया है।^{१४} मैथिलीदास ने भी विभाव के विभाजन के अन्तर्गत उद्दीपन के अन्तर्गत पट श्रुत वर्णन किया है “अथ उद्दीपन में पट-श्रुत मध्ये बसन्त श्रुत

१२ दिक्तरंजिनी; १२

१३ भाव-विज्ञप्त

१४ निर्णयद्वय-निर्णय; मिथारीदास (पृ० ३३)

वर्णनम् ।^{१५} इस विषय में आचार्य केशव का मन अपनी विशेष दृष्टि के कारण महत्त्व रखता है। समस्त परम्परा के विकसित भी केशव-
१५ ने प्रकृति-रूपों को आलंबन के अन्तर्गत रखा है—

“अथ आलंबनस्थान वर्णन

दपति जोवन रूप जाति लक्षणयुत सलिलजन ।

कोकिल कलित वसनं फूलि फलदाति अलि उपवन ।

जलयुग जलचर अमल कमल कमलाकर ।

चानक मार मुशब्दतडितघन अशुद्ध अवर ॥

शुभ सेज दीप सौमंघ यह पानखान परधानि मनि ।

नय नृत्य भेद वांछादि सय आलंबनि केशव वरनि ॥”

प्रकृति का आलंबन के अन्तर्गत रखने का भेद आचार्य केशव को है। पद्याय सरदार ने अपनी टीका में इसको परम्परा के अनुसार निश्चय करने का प्रयास किया है। यहाँ यह नहीं कहा जा सकता कि यह की विवेचना में केशव ने प्रकृति को कोई महत्त्वपूर्ण स्थान दिया है, केवल आलंबन और उद्दीपन को समझने का उनका अपना ढंग है। उन्होंने नायिका के माय पृष्ठ-भूमि रूप समस्त चीजों को आलंबन के अन्तर्गत स्वीकार कर लिया है और केवल शारीरिक उद्दीपक-क्रियाओं को उद्दीपन के रूप में माना है—

“अपलोकाणि आलाप परिर्भन नख रद दान ।

सुम्बनादि उद्दीपये मर्हन् परस प्रवान” ॥^{१६}

१५ रम.प्रबंध, पृ. ८६

१६ रत्ना-विद्या; केशवप्रबंध : अ. ४-प्रकरण ४-७
मं: विम. व दो भाषा में, केशवप्रबंध वरान.

आलंबन यह दूसरी, उद्दीपन मन मन ॥

किन्तु अन्त आलंबन, वे आलंबन जान ।

विनो दोषि हंसे है, वे उद्दीपन वरान ॥

इस प्रकार आलंकरण के रूप में भी प्रकृति को कोई प्रमुख स्थान नहीं मिल सका है और उस को केवल मानवीय आलंकरण ही स्वीकृत है। जहाँ आलंकार की परम्परा का प्रश्न है, रीति काल में प्रभु : प्रकृति तो वैचित्र्य की ही रही है। कुछ कवियों ने अपनी प्रतिभा में सुन्दर प्रयोग भी किये हैं।

काव्य-परम्परा में प्रकृति

७—अभी तक संस्कृत आचार्यों की विवेचनाओं में प्रकृति का क्या स्थान रहा है, इस पर विचार किया गया है। परन्तु शास्त्रीय-ग्रन्थ और साहित्य के आदर्शों के संबंध की विवेचना कर करों में साहित्य निर्माण के वाद का काम है। इनमें प्रमुख प्रकृतियों को उल्लेख हो सकता है और आगे के साहित्य को उनके सिद्धान्त प्रभावित भी कर सकते हैं। परन्तु साहित्य के विस्तार को समेटना इनका काम नहीं है। यही कारण है कि प्रकृति के संबंध में आचार्यों की संकुचित दृष्टि के होते हुए भी संस्कृत साहित्य में प्रकृति का रूप बहुत अधिक है। जैसा विद्युत् की विवेचना में उल्लेख किया गया है, संस्कृत काव्य में कवि के मनःस्थिति से संबंध रखने वाले अनुभूति-चित्रों का अभाव है। गीतियों में इसी प्रकार की भावप्रकटा के लिए स्थान है। इसी कारण संस्कृत काव्य में प्रकृति से ही संबंध रखनेवाली कविताएँ नहीं के बराबर हैं। विभिन्न प्रकार के प्रकृति रूप हमको संस्कृत साहित्य के प्रबन्ध-काव्यों, महा-काव्यों तथा गद्य-काव्यों में मिलते हैं। इसके साथ ही संस्कृत के नाटकों में भी प्रकृति के द्वारा दृश-स्थिति आदि का संकेत दिया गया है, साथ ही वानावरण का निर्माण भी किया गया है। संस्कृत साहित्य के विभिन्न काव्य-रूपों को देखते से यही प्रकट होता है कि इनमें प्रकृति-रूपों का प्रयोग आगे चल कर स्वाभाविक से रुढ़िवादी होना गया है। यह रुढ़िवादिता कथानक में चरित्रों के सामञ्जस्य के क्षेत्र में ॥

काव्य में प्रकृति की प्राचीन परम्परा

नहीं बरन् ममस्त क्षेत्रों में पाई जाती है। यही प्रकृति-श्रुत काव्यों, दुर्गा काव्यों और मुक्तकों के वर्णनों में भी पाई जाती है। प्रकृति की वर्णनान्मक योत्रना प्रबन्ध काव्यों (रामायण और महाभारत) में पात्र और घटना की स्थितियों के अनुसार की गई हैं।^{१०} आगे चल कर अश्वघोष और कालिदास के महाकाव्यों में प्रकृति-विशेष कथानक की मानवीय परिस्थितियों और भावों के गमजस्य के आधार पर हुए हैं।^{११} परन्तु बाद के कवियों के सामने प्रकृति का उद्दीप्त-रूप में प्रयोग ही अधिक प्रत्यक्ष होता गया है। यद्यपि इनके काव्यों में प्रकृति-वर्णनों के लिए सम्पूर्ण सर्ग प्रयुक्त हुए हैं।

क—किसी रूप में क्यों न हो, भारतीय काव्यों में कथा के साथ इन वर्णनाओं को स्थान मिलने का एक कारण है और यह सांस्कृतिक अदृष्टि भारत की अपनी सांस्कृतिक दृष्टि है। विरवकवि रवीन्द्र ठाकुर का कथन है : “वर्णना, तत्त्व की आलोचना और आचान्तर प्रसंगों से भारतीय कथा-प्रवाह पग पग पर ललित होने पर भी प्रचान्त भारतवर्ष की धैर्य-व्युति होते नहीं दील पड़ती।” इसका कारण है कि भारतीय कथानकों में उत्सुकता से अधिक रोचकता का ध्यान दिया जाता है। आदर्शों के प्रति आकर्षण ही रहता है उत्सुकता नहीं और भारतीय काव्य तथा कला का सिद्धान्त आदर्श रूपों को उपस्थित करना रहा है। इसके अतिरिक्त संस्कृत साहित्य जन साहित्य न होकर ऊँचे स्तर के लोगों का साहित्य रहा है; कथानक के प्रति उत्सुकता जन मस्तिष्क को ही होती है, वं पर्ग तो वर्णना-सौन्दर्य से ही मुग्ध होता है। इस वर्णना के अन्त प्रकृति भी अपने समस्त रूप-रंगों में आ जाती है। महा-प्रबन्ध का

१०—महाभारत; कौटिल्य ३ = रामायण; अरण्य-काण्ड के अनेक स्थान।

११—सोन्दरानन्द; प्रथम, पद्य सर्ग : कुमरप्रभव, प्रथम सर्ग, पृष्ठ ३, प्रथम सर्ग।

काव्य में प्रकृति की प्राचीन परम्परा

ग—वाद के अन्य कवियों में कथानक के साथ वर्णनों के
 खरब की जावना कम होती गई। इस शिथिलता के साथ वर्णन भी
 रुढ़िवाद और उद्दीप्त की रुढ़िगत प्रवृत्ति बढ़नी गई।
 साहित्याचार्यों द्वारा उल्लिखित—

“नगराख्यं यथैतत्तु च द्राक्षोदयवर्णनैः।
 उद्यानसलिलक्रीडामधुपानरतोत्सवैः ॥”^{२२}

को ही दृष्टि में रखकर वर्णनों को यत्र-तत्र जमाने का प्रयास
 किया गया है। इन कवियों में माघ, बुद्धदेव, जानकीदास तथा भी—
 हर्य जैसे कवि भी हैं।^{२३} इनके काव्यों में प्रकृति-चित्रण के संबंध में
 किसी भी प्रसंग-क्रम का कोई भी ध्यान नहीं रखा गया है। ऐसे
 वर्णनों में कथानक का सूत्र छूट जाता है, केवल वर्णना का आनन्द
 मात्र रह जाता है।

§८—वर्णना स्वयं एक शैली नहीं कही जा सकती वह तो
 व्यक्ति की व्यापक रीति भर है। वर्णना कितनी ही शैलियों के आ
 वर्णना शैली पर की जा सकती है। शैली से हमारा तात्पर्य का
 में प्रकृति के रूपों की भावगम्य करने के लिए प्रयु
 रीतियों से है। इनमें शब्दों की विभिन्न शक्तियों, भाषा की व्यंजन
 शक्ति और आलंकारिक प्रयोगों के द्वारा वर्णित विषय को मनस् में
 भाव-प्रदण के लिए प्रस्तुत किया जाता है। कला और काव्य में भार-
 तीय आदर्श-भावना का जो विकास हुआ है, उसका सर्व-प्रकृति
 वर्णन के इतिहास में भी द्विपा है। भारतीय साहित्य में प्रकृति-वर्णन
 में भी आरम्भ से ही अनुकरण के अन्दर सादृश्य (Imagery) की
 भावना थी। बाद में सादृश्य के आधार पर कल्पनात्मक आदर्शवाद

२२ क. न्यादर्श; दण्डो

२३ इन सब कवियों ने सर्व के सर्व में प्रातः, सायं तथा ऋतुओं जदि
 का वर्णन किया है।

की सृष्टि हुई है। फिर इस कल्पनात्मक आदर्शवाद में वैचित्र्य का समन्वय होकर कला का रूप कुप्रिम हो उठा है; सौन्दर्य का स्थान आश्चर्यजनक विचित्रता ने ले लिया और कल्पना का स्थान दूर की उड़ान में ग्रहण किया। इस प्रकार रूप-सादृश्य के स्थान पर वेचल शब्द-साध पर ध्यान दिया जाने लगा। परम्परा का यह रूप क्रमिक रूप में संस्कृत में प्रकृति वर्णन के इतिहास में मिलता है। महाभारत के प्रकृति-रूपों में वस्तु, परिस्थिति और क्रिया-व्यापार का वर्णन उल्लेखात्मक ढंग से हुआ है, जिनमें रेखा-चित्रों की संश्लिष्टता पाई जाती है। इन चित्रों में प्रकृति के अनुकरणात्मक दृश्यों की सुन्दर उद्भाषना है। इस अनुकरणात्मक योजना में केवल वस्तु तथा स्थितियों के चुनाव में आदर्श-भाव का संकेत है। परन्तु आदि कवि ने अपने नायक को जिन प्राकृतिक क्षेत्रों में उपस्थित किया है, उन स्थलों का वर्णन कवि ने विशद रूप से स्वयं किया है या पाशों से कराया है। इन वर्णनों में वस्तु क्रियादि स्थितियों की व्यापक संश्लिष्टता है। परन्तु साथ ही भावात्मक और रूपात्मक सादृश्यमूलक अलंकारों द्वारा प्रकृति वर्णन का विस्तार भी 'शमायण' में मिलता है। अश्वमेध के शुद्ध चरित तथा 'सौन्दरानन्द' में, और कलिदास के 'रघुवंश' तथा कुमारसम्भव में यह संश्लिष्टतात्मक वर्णन-योजना मिलती अक्षर्य है, परन्तु उनमें वस्तु तथा भाव को चित्रमय बनाने की प्रवृत्ति अधिक होती गई है। वस्तु और भाव दोनों को चित्रमय बनाने के लिये इन कवियों ने अधिकतर सादृश्य का आश्रय लिया है। महाकवि कलिदास में स्वाभाविक चित्रमयता का कलात्मक रूप बहुत सुन्दर है। प्रकृति के एक चित्र के दूसरे चित्र को सादृश्य के आधार पर प्रस्तुत करने में वे अद्वितीय हैं। उन्होंने उपमा और उत्प्रेक्षाओं का प्रयोग इसी मनोवैज्ञानिक आधार पर व्यंजना और अभिव्यक्ति के लिए किया है। प्रकृति-चित्र उपस्थित करने में अलंकारों का यह कलात्मक प्रयोग 'सैतुवन्ध' में भी हुआ है। केवल भेद इन बातों का है कि इसमें स्वाभाविक रूप से

स्वतःस्वभावी सादृश्य योजना के स्थान पर काल्पनिक कवि-प्रौढ़ोक्ति सिद्ध सादृश्यों की योजना ही अधिक है। इसमें ऐसे रूप-रंगों की जो स्वाभाविक हैं विभिन्न काल्पनिक स्थितियों में योजना की गई है। फिर भी पला का यह आदर्श नितान्त कृत्रिम नहीं कहा जा सकता, इसकी स्वात्मकता और व्यंजना मानसशास्त्र के आधार पर हुई हैं। भारवि के 'किराताजुनीय' में अन्य प्रवृत्तियों भी मिलती हैं परन्तु इसमें काल्पनिक चित्रों का असाधारण बनाने की प्रवृत्ति अधिक पाई जाती है। और इसमें यह प्रवरसेन के 'सुनुबंध' और माघ के 'शिशुपालवध' के समान है। साथ ही भारवि में चमत्कार की प्रवृत्ति भी परिलक्षित होने लगती है। यह कल्पना आदर्श तभी तक कही जा सकती है, जब तक प्रस्तुत चित्रमयता के आधार में भाव को या रूप की कुछ व्यंजना हो। परन्तु जब साधारण असाधारण में खो जाता है, हम स्वाभाविक रूप या भाव को न पाकर केवल चकित भर होते हैं, आनन्द मग्न नहीं। बुद्धघोष के 'पथचूड़ामणि' में आदर्श-कल्पना के सुन्दर चित्रों के साथ असाधारण का भाष भी आने लगा है। कुमारदास के 'जानकीहरण' में प्रकृति-वर्णन की शैली अधिकाधिक कह-कल्पनाओं से पूर्ण होती गई है। इसमें अलंकारवादियों की भरी प्रवृत्ति का प्रवेश अधिक पाया जाता है, जो आगे चलकर माघ और श्रीहर्ष के काव्यों में क्रमशः चरम को पहुँच गई है। अलंकारिता की सीमा तक 'जानकीहरण' की उत्प्रेक्षाओं और उपमाओं में भाव को स्पर्श करने की शक्ति है। परन्तु माघ और श्रीहर्ष में बौद्धिक चमत्कार की और अधिक कवि है। इनकी चमत्कृत उक्तियों में अलंकार का आधार कल्पना की स्वाभाविक प्रक्रिया से उत्पन्न सहज-चित्र नहीं हैं बल्कि चमत्कार की भावना में ही है। कुमारदास उत्प्रेक्षाएँ भाव-वस्तु के चित्रों की प्रस्तुत करने के लिए भी प्रयुक्त करते हैं और उक्त सीमा में वे भारवि के समकक्ष ठहरते हैं। माघ आदर्श रंग-रूपों के द्वारा असाधारण, फिर भी स्वाभाविक चित्रों की उद्भावना में प्रवरसेन की प्रतिभा

को पहुँचते हैं। उनमें वर्यपि उक्ति-वैचित्र्य अधिक है फिर भी वे प्रकृति के अधिक निष्ठ हैं और श्रीहृष प्रकृति के स्थान पर मानवीय भावों के प्रति हैं। श्रीहर्ष के पांडित्य ने उनका सब कुछ साथ दिया है, इस कारण उनके प्रकृति-वर्णनों में चरम का उक्ति-वैचित्र्य है जिसमें प्रकृति के रूप की सहजता बिलकुल लो गई है। यद्यपि यहाँ प्रकृति-वर्णन के प्रसंग में ही इस प्रकार शैली की परम्परा का रूप दिखाया गया है : फिर भी यह आदर्श और शैली की संबन्धित परम्परा प्रकृति के सभी प्रकार के रूपों में समान रूप से पाई जाती है। चाहे प्रकृति का मानवीकरण रूप हो या उद्दीनन रूप हो, यह शैली का विकास सभी जगह मिलेगा।^{२४}

प्रकृति-रूपों की परम्परा

६—प्रथम भाग में कहा जा चुका है मानव और उसकी कला के विकास में प्रकृति की सौन्दर्यानुभूति का पूरा हाथ रहा है। मानव के जीवन में सौन्दर्य की स्थापना करके उसे कला-अलंकरण का संभव समझाने का ध्येय भी उसके चारों ओर फैली हुई प्रकृति को ही मिलना चाहिए। इस सौन्दर्यानुभूति का आलंकरण है प्रकृति, उसका व्यापक सौन्दर्य। परन्तु जब प्रकृति हमारे अन्य भावों पर प्रभाव डालती हुई विदित होगी है, उस समय उसका उद्दीनन-रूप होता है। संस्कृति के कालाचारों ने प्रकृति को उद्दीनन विभाव के अन्तर्गत माना है परन्तु संस्कृत वाच्यों की विशद शृंखला में सभी प्रकार के प्रकृति-रूप आते हैं। यहाँ एक बात को स्पष्ट कर देना आवश्यक है। प्रकृति में ही हमारा जीवन व्यापार चल रहा है, इस प्रकार मानव के आकार, स्थिति और भावों के तादात्म्य-ध्वन्य।

२४ इस विषय में लेखक क. 'संस्कृत काल में प्रकृति-वर्णन की शैलियों' नामक निबन्ध देखना चाहिए।

के लिए और साधरणीकरण के लिए भी आधार-रूप में प्रकृति का वर्णन आवश्यक होता है। इस प्रकार के प्रकृति-वर्णन एक और पृष्ठभूमि के रूप में भावों को प्रतिध्वनित करते हैं और साथ ही दूसरी ओर उनका प्रभाव मानसिक भावों पर भी पड़ता है। फिर प्रकृति कभी वस्तु आलंबन के रूप में और कभी भाव आलंबन के रूप में उपस्थित होती है। शुद्ध उद्दीप्त विभाव में आनेवाली प्रकृति का रूप इससे भिन्न है, जिसमें प्रकृति केवल दूसरे भावों को उद्दीप्त करने की दृष्टि से चित्रित होती है।

§१०—संस्कृत साहित्य में प्रकृति का उन्मुक्त आलंबन रूप कम है, जिसमें भाव का आभय कवि या पाठक ही होता है। प्रकृति को आलंबन मानकर कवि अपनी भाव-प्रयोजना में प्रकृति की सौन्दर्यानुभूति से अविभूत भावनाओं की अभिव्यञ्जना प्रकृति-चित्र की रूप-रेखा के साथ करता है। परन्तु इस प्रकार के अनस्पर्श प्रकृति-चित्र संस्कृत साहित्य में बहुत ही कम हैं। यह प्रकृति का प्रभावात्मक रूप गीतियों में अधिक स्पष्ट हो उठता है। प्रकृति को पाकर कवि स्वयं अनुभूतिशील होता है और उस समय यह केवल भावों की अभिव्यक्ति कर पाता है, प्रकृति के चित्र या तोरेखा-रूप में आधार प्रदान करते हैं या भावों को स्पष्टिग करते हैं। संस्कृत साहित्य में ऐसी गीति-काव्य का अभाव है, यद्यपि वैदिक साहित्य प्रकृति के उल्लास में डूबा हुआ ही विवित होता है। परन्तु यह उन्मुक्त भावों का काव्य-रूप जिसमें रूप से भाव-पक्ष अधिक होता है, संस्कृत की साहित्यिक परम्पराओं में नहीं आ सका है। सम्भव है उन समय की जन-भाषाओं में ऐसे गीत हों जो आज हमारे सामने नहीं हैं। संस्कृत साहित्य में इस भावना ने अल्प रूप में अभिव्यक्ति का माध्यम देखा है।^{१५} वात्सीकी रामायण में कहीं कहीं प्रकृति के उन्मुक्त आलं-

१५ इस विषय में लेखक का 'गीति-काव्य में प्रकृति का आधार-संस्कृत साहित्य'

चन चित्रों के साथ ॥ सौन्दर्यानुमृति की व्यञ्जना अवश्य आ जाती है । प्रकृति की वर्णना में कभी कभी पात्र की मनःस्थिति का रूप भी मिला हुआ है । काव्यों में तो इस प्रकार की व्यञ्जना पात्रों की पूर्व मनःस्थिति के उद्दीप्त रूप में ही हुई है और या इस प्रकार के वर्णनों में आरोप की प्रवृत्ति अधिक है । कथानक के साथ प्रकृति का स्वतंत्र आलंबन जैसा रूप अवश्य मिलता है । उस समय या तो पात्र स्वयं ही वर्णन करते हैं और या वे वर्णनों से अलग अलग रहते हैं । संस्कृत के महाकाव्यों में घटनाओं द्वारा कथानक के विकास से अधिक ध्यान वर्णन सौंदर्य पर दिया जाता रहा है । इस कारण ये भी वर्णन-प्रसंग बस्तु-स्थिति और भाव-स्थिति दोनों के आधार न होकर स्वतंत्र लगते हैं । आदि काव्य में ऐसे वर्णन को अधिक स्थान मिल सका है; उसमें हर्यों की चित्रमय योजना की गई है । रामायण में बस्तु स्थिति, परिस्थिति और व्यापार-स्थिति के साथ बानावरण की योजना में रूप रंग, ध्वनि-नाद, आकार प्रकार और गंध-स्पर्श के संयोगों द्वारा चित्रों को श्रेष्ठ मनसु गोंबर बनाने का प्रयास किया गया है । पीछे उल्लेख किया जा चुका है कि साधारण चित्रमय वर्णनों को आलेकारिक योजना द्वारा व्यञ्जनात्मक बनाने का प्रयास चलता रहा है जो आगे चलकर रुढ़ि और वैचित्र्य की प्रवृत्ति में दिशाई देता है । साथ ही स्वतंत्र वर्णनों को उद्दीप्त की व्यापक-भावना के अन्तर्गत ही चित्रित करने की प्रवृत्ति का भी विकास होता गया है । यद्यपि निम्नले महाकाव्यों में भी सर्ग के सर्ग सन्ध्या, प्रातः और श्रुत आदि के वर्णनों में लगाए गए हैं और उनका कोई विशेष संबन्ध भी क्या के विस्तार से नहीं लगता । फिर भी समस्त वर्णन व्यापक उद्दीप्त के रूप में प्रयुक्त किए गए हैं ।

§ ११—पक्षों की कदा जा चुका है कि प्रकृति पृष्ठ-भूमि के रूप

में भी कभी वस्तु-आलंबन के रूप में और कभी भाव-आलंबन के रूप में उपस्थिति होती है। इकट्ठि समस्त मानवीय स्थितियों को आधार प्रदान करती है। अपने परिवर्तित रूपों में समय और स्थान का स्थान प्रमाण करती है। इन रूपों में प्रकृति स्वतंत्र आलंबन नहीं है, परंतु स्थितियों के प्रकार में समरूप रूप से आलंबन अवश्य है। महाभारत में प्रकृति के रूप अपने रेषाचित्रों में इनी प्रकार के हैं। ये विषय पात्र की वस्तु स्थिति और मार्ग के स्वरूप वातावरण आदि को सम्मुख लाने के लिए हैं। रामायण में भी इस प्रकार के वर्णन स्थान-स्थान पर आए हैं। ये चित्र वन-गमन-परांग के बाद के हैं। राग वन में विचारण कर रहे हैं, उग समय उनके मार्ग का और उगम में भिन्न वन, पर्वत, निर्भरी का भिन्न सम्मुख रखना स्थितियों की विभिन्न रेषाओं को स्पष्ट करने के लिए आवश्यक था। रामायण में समय और स्थान का वर्णन भी है जो आधिकारिक स्थलों पर स्वतंत्र रूप में ही है। इसी स्थान प्रकृति के कारण ही कदाचित् बाद के कवियों में प्रातः, मार्ग, मंदोदर, चन्द्रोदय तथा शृंग वन्यों के रूप में इनी वस्तु-स्थिति आदि के आधार नहीं हो गए। कथनः इनका संबंध कथन ही घटनाओं की वृत्त भूमि में था। स्थितियों के आधार का भी नहीं के बराबर होता था। कालदास और अश्वघोष के कवियों में इन प्रकार के वर्णनों का संबंध इनी सीमा तक आलंबन की भावना में है। स्थान आदि के वर्णन इसी वस्तु-आलंबन के अन्तर्गत हुए हैं, यद्यपि काली तुलसीदास वर्णन में वन-स्वरूप हीनी में भेद आकर है। महाभारत के अन्तर्गत में समय और स्थान के इस प्रकार के आलंबन का प्रयोग और कदाचित् ही आधार प्रदान करने के लिए किया गया है। दास का 'मन्दारानी' में प्रकृति की विस्तृत स्थिति का वर्णन रामायण में घटना स्थल स्पष्ट करने के लिये ही हुई है और वन-वन आलंबन की सुन्दरता उदाहरण है। यद्यपि इन चित्रों में इनी वर्णन

और इतना सौन्दर्य विस्तार है कि वे स्वयं स्वतंत्र आलंबन लगते हैं। परन्तु चित्र अपने क्रमिक-विकास में विशेष घटना-स्थिति की और चित्र-गट के दृश्यों की भाँति घूमते, वेन्द्रित होने आते हैं। भारवि के 'किराणार्जुनीय' में अर्जुन के मार्ग का वर्णन भी किसी किसी स्थल पर इसी प्रकार का है।

५—कभी कभी कवि प्रकृति के चित्रों को किसी मनःस्थिति विशेष की पृष्ठ-भूमि के रूप में प्रस्तुत करता है अथवा प्रकृति में पात्र विशेष के मनःस्थित-भावों को प्रतिबिम्बित करता है। ऐसी स्थिति में प्रकृति भाव-आलंबन के रूप में उपस्थित होती है। वह प्रकृति की पृष्ठ-भूमि किसी मनोभाव से निरपेक्ष होकर भी भाव-आलंबन के रूप में रह सकती है, क्योंकि प्रकृति-सौन्दर्य में भावानुभूति के अनुकूल स्थिति उत्पन्न कर देने की शक्ति है। सहज काव्यों में इस प्रकार का प्रकृति का भाव-आलंबन रूप कम है और जो चित्र हैं उनमें प्रकृति अनुकूल स्थिति में ही है—वह कभी पात्र का स्वागत करने की जान पड़ती है और कभी द्विपे हुए उन्मास की भावना व्यक्त करती है। कालिदास ने 'रघुवंश' में और भारवि ने 'किराणार्जुनीय' में कुछ ऐसे प्रकृति के रूप दिए हैं। इनमें कहीं कहीं तो केवल पाठक की मनःस्थिति को भाव के अनुसर चलाने का प्रयास है और कहीं प्रकृति स्वयं इस भाव को प्रवृत्त करती जान पड़ती है। मानवीय भावों के समानांतर प्रकृति के चित्रों को उपस्थित करना भी इसी भाव-आलंबन की सीमा में आ जाता है। कालिदास ने 'रघुवंश' में प्रातःकाल का वर्णन और शत्रु का वर्णन राजा के ऐश्वर्य के समानांतर प्रस्तुत किया है। ये वर्णन भाव-आलंबन के सौंदर्य प्रकृति के रूप वारांतर उसी भाव में आत्मसात् हो जाते हैं। साथ ही अन्तर्गत प्रसंग के प्रकृति संबंधी संकेतात्मक वर्णन भी वस्तु-आलंबन और भाव-आलंबन के चतुर्गुण आ जाते हैं जिनमें किसी स्थान-काल का

रूप मिलता है। २४

१२—मानव अपने दृष्टि-कोण से अपने मनोभावों के आ-
पर ही सारे जगत् को देखता है। इस दृष्टि की प्रधानता

कारण ही उसे प्रकृति अपने भावों से अनुप्राणित
थरापव.द-उद्दीपन लगती है और कभी अपनी जैसी क्रियाओं
का सीमा

व्यस्त जान पड़ती है। साथ ही जब वह अ-
भावानुभूति की ओर ध्यान देता है, उस समय प्रकृति उसके भावों व
अनुकूल या प्रतिकूल होते हुए भी अधिक गम्भीर बनाती है। यह
प्रकृति का उद्दीपन रूप है। प्रकृति के अनुप्राणित रूप और मानवीकरण
में किसी दूसरी मनःस्थिति या भावों की स्थिति स्वीकृत है। इससे
साथ जो सहचरण की भावना है उसमें प्रकृति का विशुद्ध रूप नहीं
है। ऐसी स्थिति में प्रकृति किसी मनोभाव की सहायक न होकर,
उन्से स्वयं प्रभावित रहती है। परन्तु व्यापक दृष्टि से इनका
वर्णन फिर उसी प्रकार की मनःस्थिति उत्पन्न करता है जिससे
प्रभावित वे चित्र थे। इस कारण उद्दीपन के अन्तर्गत इनको लिया जा
सकता है। संस्कृत के महाकाव्यों में इस प्रकार के वर्णन आदि से
अन्त तक पाये जाते हैं। इनकी प्रकृति मानवीकरण की ओर अधिक
रही है; साथ ही इस भावना में भी सुन्दर कल्पना और व्यंजना
के स्थान पर रुढ़ि और चमत्कार का आश्रय अधिक होता गया है।
कालिदास ही इस क्षेत्र में सर्वश्रेष्ठ कवि हैं। भारवि और जानकीदास
में भाव से अधिक आकार प्रधान होता गया, जो माघ में मधु-क्रीड़ाओं
के रूप में अपने चरम पर पहुँचा है। प्रकृति-सहचरण की भावना के
साथ प्रकृति के पात्रों से स्नेह-संबन्ध स्थापित करके भाव व्यंजना करने
की परंपरा चली है। इससे संबंधित दूत-काव्यों की परम्परा में कालि

२४ विशेष विस्तार के लिए लेखक का संस्कृत के विभिन्न काव्य-रूपों में
प्रकृति, नामक लेख देखा जा सक्त है। (विश्व-भारती पत्रिका)

दास के 'मेषदूत' में जो मधुर-भावना है वह अन्वय नहीं है। प्रकृति से सहचरण की भावना का खोत मानव की स्वच्छंद प्रवृत्ति में ही है। आदि प्रबन्ध-काव्य में राम सीता का समाचार प्रकृति से पूँछते हैं; महाभारत में भी दमयन्ती नल का समाचार प्रकृति के नाना रूपों से पूँछनी फिरती है। 'अभिज्ञान शाकुंतल' का सौन्दर्य प्रकृति की सहचरण-भावना में ही सन्निहित है। भवभूति के 'उत्तर राम चरित' में प्रकृति के प्राते यही भावना प्रकृति रूप पात्रों की उद्गावना भी करनी है; और प्रकृति के बिना तो इस भावना से अनुप्राणित है ही। 'विक्रमोर्वशीय' में इसी भावना के आधार पर एक एक की समस्त वातावरण संबंधी आयोजना की गई है जो अग्ने सौन्दर्य में अद्वितीय है।

५११—शुद्ध-उद्दीपन के अन्तर्गत आने वाले प्रकृति के वर्णन भाग की किसी पूर्व स्थिति को उत्तेजित करते हैं। ऐसी स्थिति में प्रकृति कभी अनुकूल और कभी प्रतिकूल चित्रित विशुद्ध उद्दीपन विभव होती है। निरपेक्ष प्रकृति भी भावों की उद्देगशील स्थिति में उद्दीपन का कार्य करती है। संस्कृत साहित्य में अधिकांश रूप से पहले दो रूप ही पाये जाते हैं। रामायण में वियोगी राम के द्वारा पद्मासर का वर्णन प्रकृति का निरपेक्ष रूप प्रस्तुत करता है। इस स्थल पर प्रकृति का निरपेक्ष रूप राम के हृदय में दो मनोभावों का समानान्तर सामञ्जस्य उपस्थित करता है। परन्तु इस स्थल पर भी यह नहीं कहा जा सकता कि प्रकृति ने राम के मनोभाव को अधिक गम्भीर रूप से पाठक के सामने नहीं प्रस्तुत किया। प्रकृति के उद्दीपन का स्वाभाविक रूप भी रामायण में पाया जाता है। प्रकृति के परिपक्वित स्वरूप अपने संयोगों के साथ वेदना को घनीभूति करते हैं। महाकवि अश्वघोष के 'सौन्दरानन्द' में प्रकृति अपनी अनुकूल रूप-रेखा में वियोगी हृदय के साथ व्याकुल है। कुछ स्थलों पर कालिदास ने प्रकृति-चित्रों की उद्गावना स्वाभाविक रीति से ही भावों को उदीत करने के लिए की है। 'कुमारसम्भव' में वसन्त-वर्णन अपने समस्त

वर्णन में उद्दीपन के रूप में प्रकृति का सुन्दरतम उदाहरण है
 विभ्वस्त श्रयोच्या और देवपुरी का वर्णन इसी दृष्टि से हुआ
 है। पहले ही कहा जा चुका है कि उद्दीपन रूप में प्रकृति
 मनोभावों का अधिक प्रगाढ़ करने में सहायक होती है, साथ ही
 अनुप्राणित प्रकृति की सहचरण भावना में जो आरोप की भावना
 है वह भी उसी प्रवृत्ति से संबन्धित है। इस कारण प्रकृति वे
 उद्दीपन-रूप के वर्णन मिश्रित हैं। बाद के कवियों में प्रकृति का
 उद्दीपक स्वरूप भी रुढ़िवादी होता गया है। ये कवि प्रकृति से
 समस्त वर्णनों को उद्दीपन के रूप में ही खींच ले जाते हैं। महा-
 काव्यों में कथा-प्रसंग से अलग केवल काल्पनिक नायिकाओं
 को पृष्ठभूमि में लाकर प्रकृति के उद्दीपन रूप को उपस्थित किया गया
 है। यह उद्दीपन की प्रवृत्ति प्रारम्भ से पाई जाती है, क्योंकि मानवीय
 स्वच्छंद भावना में भी किसी अदृश्य नायिका का रूप विद्यमान रहता
 है। रामायण के सुन्दर-काण्ड के वर्णनों में यह भावना पाई
 जाती है; साथ ही कालिदास के 'श्रुतसंहार' में भी सारी उद्दीपन
 की भाव-धारा किसी अदृश्य प्रेयसी को लेकर ही है। परन्तु बाद
 के कवियों ने वस्तु-वर्णन और फाल वर्णन को केवल इसी दृष्टि
 से प्रस्तुत करना प्रारम्भ किया है। यह प्रवृत्ति अपनी रुढ़िवादिता में
 यहाँ तक बढ़ी कि वर्णन-प्रसंगों में प्रकृति की भिन्न वस्तुओं का उल्लेख
 करके ही भावों का एक मात्र वर्णन किया जाने लगा। और कभी
 कभी तो इन स्थलों पर केवल मानवीय मधु म्रीड़ाओं का वर्णन मात्र
 प्रमुख हो उठता है। कलात्मक रुढ़िवादिता ने संस्कृत काव्यों को
 कभी उन्मुक्त वातावरण नहीं दिया जिसमें प्रकृति का स्वतंत्र आलोकन रूप
 या उद्दीपन रूप ही विशुद्ध हो सकता। ये काव्य अधिक-अधिक कृत्रिम
 और अस्वाभाविक होते गये हैं। उनमें भावात्मकता के स्थान पर
 शारीरिक मांसलता है और वर्णनों की चित्रमयता और भावमयीता के
 स्थान पर विचित्र कल्पना और स्थूल आरोपवादिता अधिक छाती

गई है।^{१७}

§१४—विद्वली विवेचना में कहा जा चुका है कि स्वाभाविक मानसशास्त्र के आधार पर अलंकारों का प्रयोग भाव और वस्तु को अधिक सरलता से अभिव्यक्त करने के लिए होना अलंकारों में विलम्ब है। बाद में अलंकारों में वर्णन-वैविध्य का किनारा ही विकास करो न हो गया है। परन्तु उनकी अन्तर्निहित प्रकृति अभिव्यक्ति को अधिक व्यंजनात्मक करने की रही है। साहित्य में प्रकृति की चित्रमय योजना के द्वारा अलंकारिक प्रयोगों में वस्तु स्थिति परिस्थिति और क्रिया-स्थितियों को घातावरण के साथ अधिक भाव सम्पन्न बनाया गया है। इसके लिए जिन स्थलों पर प्रकृति के एक चित्र को स्पष्ट करने के लिए दूसर दृश्य का आशय लिया गया है, वे चित्र सुन्दर बन पड़े हैं। ऐसे प्रयोग बालमीकि में भी मिलते हैं; परन्तु अश्वमेध और कालिदास में इनका विकास हुआ है। कालिदास में अलंकारों के ऐसे चित्रमय प्रयोग सर्वश्रेष्ठ बन पड़े हैं। भारवि और प्रवरसेन में अलंकारों का यह रूप नहीं है, यद्यपि कल्पना अधिक जटिल होनी गई है। माघ में यह प्रकृति कम होती गई है। इन प्रयोगों में कहीं स्वतःसम्भावी रूपों की योजना का आशय लिया गया है और कहीं कवि प्रौढीक सम्भव काल्पनिक रूपों की, जो अपने रंग-रूपों, आकार-प्रकार तथा पृथक्-पृथक् के संयोग में विभिन्न स्थितियों के आधार पर सम्भव हो सकते हैं। भारवि और माघ में प्रकृति उद्गमन की योजना का यही दूसरा रूप अधिक पाया जाता है। इसके अतिरिक्त अलंकारों में मानवीय स्थितियों और क्रियाओं से भी साम्य उत्पन्न किया गया है। इसमें अलंकारों में प्रकृति का प्रयोग मानवीकरण के रूप में होता है और कहीं रूप का ही भावात्मक बनाने के लिए। बाद में इसमें भी

१७ गिरीश मिश्र ए.सी.एस. ने 'संस्कृत साहित्य में प्रकृति-चित्रण' से उद्धृत की पुस्तक में विवर दिया गया है। (वे: १०५ प्रकृति चित्रण)

कृत्रिमता और असाधारण की प्रवृत्ति आ गई है।

क—अलंकारों में प्रकृति का उपयोग उपमानों के रूप में होता है इसके अन्तर्गत मनोविज्ञान के साथ ॥ सौन्दर्य भाव का भी अभाव है। सादृश्य और संयोग के आधार पर सुन्दर के सौन्दर्य से वैचित्र्य समशील भाव की अभिव्यक्ति करनेवाला अलंकार एक शैली है। वाल्मिकि, कालिदास श्रृंगारपात्र और भास के दूर कारिक प्रयोगों में अधिकतर इन सौन्दर्य भाव का विचार मिलता है। परन्तु बाद में अलंकारों में वैचित्र्य-भावना के विकास के साथ ही वस्तुत्व की विचित्र कल्पना और प्रेषण की कार्यकारण संबंधी ऊदात्मकता का आरोप होता गया। संस्कृत कालों के परम्परा में जो व्याक्त या घट्ट के लिए प्रयुक्त उपमानों का साथ है, वही घट्ट-स्थिति, परिस्थिति और निवारिस्थिति संबंधी उपमानों की योजना के विषय में भी सत्य है। संस्कृत के कवियों ने कला से कृत्रिमता की ओर, कल्पना से ऊँचा की ओर जाने की प्रवृत्ति स्थापन रूप में सभी क्षेत्रों में पाई जाती है।

ख—प्रकृति के विभिन्न रूपों के साथ हमारा भाव संबंध भी होता है जिसका आधार हमारी अन्तर्भूति की सौन्दर्यपूर्णता है। इसी के

आधार पर प्रकृति के उपमानों की निर्माण योजनाओं द्वारा भावों की व्यंजना की जाती है जो अमृतवृक्षम अंश के अंगारंग होती है।

अन्तर्भूति का यह याग्य रूप भी प्रकृति के विस्तार में साधारण स्तर पर रहता है, मर्यादितियों की ही भावुक दृष्टि में आ गया है। अधिष्ठा परत कर ही इन प्रकृति के रूपों के द्वारा मानवीय भावों को सुरा रूप में व्यक्त कर गये हैं। बाद के कवियों ने इन प्रकार के लिए कम उपस्थित किये हैं और उनमें भी अनाधिक्य के स्थान पर अति कल्पना का प्रवेश हो गया है। भाव और भीतन में कुछ स्थिति पर ऐसे स्थानाधिक्य स्थल भी आ गये हैं जो कल्पना के समक्ष गये हैं।

सकते हैं, परन्तु अपनी सामूहिक चेतना में वे रुढ़िवादी ही हैं। २८

§ १५—संस्कृत की काव्य-शास्त्र संबंधी परम्परा तथा उसके काव्य के विभिन्न रूप हिन्दी-साहित्य के मध्ययुग की भूमिका के समान हैं। परन्तु हम आगे देखेंगे कि यह भूमिका साहित्य के आदर्यों तक ही सीमित है। अन्य क्षेत्रों में इस युग के साहित्य ने स्वतंत्र रूप से विभिन्न क्षेत्रों से प्रेरणा ग्रहण की है। संस्कृत-साहित्य के बाद के काव्य के समानान्तर प्राकृत और अपभ्रंश का साहित्य भी है। इन साहित्यों का एक भाग तो धार्मिक चेतना से पालो के समान ही प्रभावित रहा है। प्राकृत साहित्य में संस्कृत काव्यादर्यों का अनुकरण अधिक दूर तक हुआ है। अपभ्रंश-साहित्य में संस्कृत साहित्य के आदर्यों का पालन तो मिलता है, पर एक सीमा तक इसमें स्वच्छंद प्रवृत्तियों का समन्वय भी हुआ है। यह भावना जन-जीवन के सम्पर्क को लेकर ही है। परन्तु अपभ्रंश के काव्यों में (जिनमें प्रमुखता जैन काव्यों की है) धार्मिक प्रवृत्ति तथा साहित्यिक आदर्यों के अनुसरण के कारण स्वच्छंदवाद को पूरा अवसर नहीं मिल सका। इस कारण उसमें प्रकृति संबंधी किसी परम्परा का रूप स्पष्ट नहीं हो सका है। अगले प्रकरण में हम देखेंगे कि हिन्दी साहित्य के मध्ययुग में काव्य को एक बार फिर अधिक उन्मुक्त वातावरण मिला।

द्वितीय प्रकरण

मध्ययुग की काव्य-प्रवृत्तियाँ

§१—प्रकृति और काव्य के मध्य में मानव की स्थिति निर्दिष्ट है। काव्य में प्रकृति-रूपों की विवेचना के पूर्व काव्य की विविध प्रवृत्तियों से परिचित होना आवश्यक है। युग की समस्या प्रवृत्तियों का अध्ययन मानव को लेकर ही समझा जाये और मानव का अध्ययन युग विशेष की राजनीतिक, सामाजिक, धार्मिक तथा सांस्कृतिक चेतना में सम्मिलित है। साहित्य प्राकृतिक अभिव्यक्ति तो उसी मानव जीवन की है। जिस युग के विषय में कहना पड़े है, उस हिन्दी मध्ययुग के साहित्य के विषय में विद्वत् साहित्यकारों ने इतिहास-लेखकों का कथन था कि वह असहाय और पराजित जाति का प्रतिनिध्यात्मक साहित्य है और इसी कारण इसमें भक्ति-भावना प्रधानता मिली है।^१ पं० हजारी प्रसाद ने इस धारणा को भ्रम-

१ अन्तर्गत रामचन्द्र शुक्ल, मिश्र, पंडित जगन्नाथ सिंह, रामचन्द्र शुक्ल

मूलक सिद्ध किया है और मध्ययुग की भक्ति-भावना को साहित्यिक रूप में स्वीकार किया है।^१ स्वाभाविक रूप से राजनीतिक स्थिति तथा भारत में इस्लाम धर्म के प्रवेश का प्रभाव मध्ययुग के साहित्य पर अवश्य पड़ा है। इस युग के साहित्य पर जो प्रभाव इनका पड़ा है, उस पर आगे विचार किया जायगा। परन्तु इस युग की स्थापक भूमिका में युग की काव्य-प्रवृत्तियों की समझने के लिए आवश्यक है कि मध्ययुग की राजनीतिक तथा सामाजिक परिस्थितियों के साथ दार्शनिक, धार्मिक तथा कलात्मक पृष्ठ-भूमि को भी प्रस्तुत कर लिया जाय। यस्तुतः हिन्दी मध्ययुग का साहित्य इस सांस्कृतिक चेतना के आधार पर विकसित हुआ है।

§२—इस विषय में एक बात का उल्लेख करना आवश्यक जान पड़ता है। अभी तक हम मध्ययुग के साहित्य के साथ संस्कृत साहित्य की बात सोचने के सम्बन्ध में रहे हैं। इस युग के साहित्य के पूर्व अग्रभ्रंश तथा प्राचीन हिन्दी का विशाल साहित्य है। चारण काव्यों के रूप में प्राचीन हिन्दी का बहुत कम साहित्य हमारे सामने है। भारतीय साहित्य की शृंखला की यह कड़ी अभी तक उपेक्षित रहा है और इस कारण हिन्दी मध्ययुग की काव्यगत परम्पराओं की पूरी रूप-रेखा हमारे सामने नहीं आ सकी है।^२ धार्मिक भाव-धारा के विषय में भी पहले इसी प्रकार संदेहात्मक स्थिति थी। इसी परिस्थिति के कारण मियर्सन ने भक्ति को मध्ययुग की आकस्मिक धस्तु के रूप में समझा था। इधर दक्षिण के आज़मगढ़ की भक्ति परम्परा के प्रकाश में आने पर तथा सिद्धों और नाथों के

बाबू दश मनुस्मृत्यन्तर्गत वर्णन के हैं। डा० रामकुमार झा, राजनीतिक चरित्र को महत्व देने हैं।

१ हिन्दी-साहित्य की भूमिका;

२ राहुल सांकृत्ययन; हिन्दी काव्य-धारा की भूमिका।

अध्ययन की पृष्ठ-भूमि पर मक्ति-भावना का झेल अधिक निश्चित हो सका है। अपभ्रंश साहित्य के व्यापक अध्ययन से साहित्यिक परम्पराओं का क्रम उपरिष्ठ हो सकेगा।^४ इस साहित्य में जन-सम्पर्क संबन्धी स्वच्छंद प्रवृत्तियाँ अवश्य मिलती हैं, यद्यपि कवियों के सामने साहित्यिक आदर्शों की परम्परा भी सदा रही है। सिद्धो और नामों का, एक वर्ग ऐसा अवश्य है जिसके सामने साहित्यिक बंधन नहीं था, परन्तु उसका अभिव्यक्ति का अपना ठाँग था जिसमें जन-जीवन की बात न कही जाकर अपने मत और सिद्धान्त का प्रतिपादन ही है। जैन कवियों में धार्मिक चेतना अधिक है और राज्याभिन्न कवियों के सामने संस्कृत तथा प्राकृत के आदर्श अधिक महत्त्वपूर्ण हैं। इसके उपरान्त भी अपभ्रंश का कवि जन-जीवन से अधिक परिचित है और अपने साहित्य में अधिक उन्मुक्त वातावरण तथा स्वच्छंद भावना का परिचय देता है। हम देखेंगे कि इसी स्वच्छंद भावना को हिन्दी साहित्य के मध्ययुग ने और भी उन्मुक्त रूप से अपनाने का प्रयास किया है।

53—यहाँ राजनीतिक परिस्थिति के रूप में एक बात का उल्लेख किया जा सकता है। हिन्दी-काव्य के मध्ययुग में कवियों के लिए विद्रोह, हर्ष, मुँज और मोक्ष जैसे आभयदाता नहीं थे और उनको अपने आभयदाता नामों के वश-यान का अवसर भी नहीं था। इन विपत्तियों को राजनीतिक प्रभाव के रूप में मुसलमानों के भारत-प्रवेश से सम्बन्धित माना जा सकता है। यद्युक्त मध्ययुग में हमको जीवन के सभी क्षेत्रों में जन-आन्दोलन के रूप में स्वच्छंदवादी प्रवृत्तियाँ

४ इस विषय में इल्हाबाद विश्वविद्यालय का हिन्दी विभाग प्रयत्नशील है। श्री टागोर वैदिक आभयदाता की भाँति उनके समस्त कर्मों को रखा है। कवि का दोन विद्वान्, दोन कवि-आध्य है। केवल ने इन विषय में काफी पढ़ाई की है।

दिलाई पड़ती हैं। इस युग में, दर्शन, धर्म तथा समाज आदि क्षेत्रों में रुढ़ि का विरोध हुआ और नवीन आदर्शों की स्थापना हुई। इस वातावरण के निर्माण के लिए तत्कालीन राजनीतिक स्थिति अनुकूल हुई। मुगलमान शासक विदेशी होने के कारण अपने धर्म के पक्षपाती होकर भी यहाँ कि परिस्थिति के प्रति उदासीन थे। मध्ययुग के पूर्व ही कुमारिल तथा शंकर ने बौद्धों को परास्त कर दिया था और राजपूत सामन्तों की सहायता से हिन्दू-धर्म का पुनरुत्थान हो चुका था। परन्तु न तो जनता के जीवन से बौद्धों का प्रभाव हट सका और न हिन्दू-धर्म की स्थापना से सामाजिक व्यवस्था का रूप ही निश्चिन हो सका था। ऐसी स्थिति में राज्य-शक्ति भी विदेशी हाथों में चली गई। फिर तो धर्म को सामाजिक व्यवस्था का आधार बनाए रखना और अद्वैत दर्शन से धर्म के स्थापना पक्ष का प्रतिपादन करना दोनों ही कठिन हो गया। परिणाम स्वरूप उस समय एकाएक दर्शन, धर्म और समाज सभी को जनरुचि का आश्रय हूँटना पड़ा। इसका अर्थ है इनको अपनी व्यवस्था की रूप-रेखा प्रचलित समाज की प्रमुख प्रवृत्तियों के आधार पर देनी पड़ी। साहित्य जीवन की जिन समष्टियों की अभिव्यक्ति है, वे सभी अपना संतुलन जन-जीवन के व्यापक प्रसार से कर रही थीं।

क—ऐसी स्थिति में मध्य-युग के साहित्य को जन-आन्दोलन के स्वच्छंद भोंके ने एक बार हिला दिया।^१ संस्कृत साहित्य की संस्कार-वादी परम्परा में स्वच्छंदवाद को उन्मुक्त वातावरण स्वच्छंद वातावरण नहीं मिल सका था। अपभ्रंश साहित्य में एक बार उसने प्रवेश करने का प्रयास किया है और मध्ययुग में इसकी उन्मुक्त वातावरण भी मिल सका है, परन्तु यह प्रयास पूर्ण सकल नहीं हुआ। इस साहित्यिक आन्दोलन ने अपनी अन्य प्रेरणाएँ विभिन्न स्रोतों से प्राप्त की है और इस कारण उसमें विभिन्न रूप पाए जाते

है। परन्तु इस समस्त काव्य की व्यापक भावना के अन्तर्गत में एक स्वच्छंद तथा उन्मुक्त प्रवृत्ति का आभास मिलता है। यहाँ इन शब्दों का प्रयोग व्यापक अर्थ में किया गया है। स्वच्छंदवाद किसी साहित्य की देश-काल गत सीमा में नहीं बाँधा जा सकता। यह तो व्यापक रूप से मानव जीवन की स्वाभाविक तथा उन्मुक्त अभिव्यक्ति है। इस साहित्यिक प्रेरणा में रूढ़ियों के प्रति विद्रोह भी होता है।^१ आगे की विवेचना में हम देखेंगे कि मध्ययुग के जन-आन्दोलन ने इस युग के दार्शनिक, धार्मिक और सामाजिक वातावरण को स्वच्छंद बनाने में सहायता दी है और इन सबसे प्रेरणा लेकर इस युग का साहित्य भी मूलतः स्वच्छंदवादी हो है। फिर भी मध्ययुग की अधिकांश काव्य-परम्पराओं में इस प्रवृत्ति का विकास नहीं हो सका। इसका एक कारण काव्य में भक्ति की प्रमुखता में देखा जा सकेगा। लेकिन इस युग के काव्य पर भारतीय कला और साहित्य के आदर्शों का जो प्रभाव पड़ा है उसकी विवेचना से यह बात और भी अधिक स्पष्ट हो सकेगी।

युग की स्थिति और काव्य

§४—शंकर की दिग्विजय के बाद भारतवर्ष में बौद्ध-धर्म का नाश हो गया। इसका अर्थ केवल इतना है कि यहाँ दार्शनिक संज्ञितों तथा धार्मिक आचार्यों में बौद्ध-दर्शन तथा बौद्ध-धर्म की मान्यता नहीं रह सकी। परन्तु बौद्ध-धर्म का प्रभाव जनता पर ज्यों का त्यों बना था। इस प्रभाव का तत्पर्य

१. नेचुरल्लिय हन ईंगलिय कोइतो; स्टम्फोर्ड १०. प्रोड; १०. २४—देने जमो तक प्रकृतिवाद के विकास की क.ठ कड़ी है जिसमें कव्य का उत्पन्न स्वच्छंद-भाव से है। और इसी कारण वह व्यापक मानव प्रवृत्ति की उन्मुक्त अभिव्यक्ति है जिसमें अपने से पूर्व की रूढ़िवादी काव्य-प्रवृत्ति से विरोध भी है।

आचारों तथा मिश्रवालों के विकृत रूप में लेना चाहिए।* जनता किसी भी धर्म के बौद्धिक-पक्ष पर अधिक ध्यान नहीं देती, फिर बौद्ध-धर्म तो विशेषतः सन्वासियों का धर्म था। जहाँ तक मस्तिष्क की समस्या थी, तर्क का क्षेत्र था, शंकर का अद्वैत अटल और अकाट्य था। परन्तु जीवन की व्यावहारिक दृष्टि से यह दर्शन दूर पड़ता है। मध्ययुग की जनता के लिए अपने बौद्धिक स्तर पर यह तत्त्ववाद ग्राह्य होना सम्भव नहीं था। जीवन के आध्यात्मिक पक्ष को स्पर्श करने के लिए भी जीवन की अस्वीकृति मध्ययुग के आचार्यों को सम्भव नहीं जान पड़ी। आध्यात्मिक साधना के लिए अद्वैत को विशिष्ट अर्थ में ही स्वीकार किया जा सकता है। इसी कारण रामानुजाचार्य तथा उनके परवर्ती आचार्यों ने विशिष्टाद्वैत का ही प्रतिपादन किया है। दार्शनिक प्रतिपादन की शैली तर्क है और इस कारण इन आचार्यों ने अपने सिद्धान्तों का प्रतिपादन तर्क के आधार पर ही किया है। अद्वैतवाद में जिस सीमा तक बौद्धिक कल्पना का चरम है, उस सीमा तक जीवन का व्यावहारिक समन्वय नहीं है। आत्मवान् जीव स्वचेतना तथा रूपात्मक जगत् की अनुभूति को लेकर ही आगे बढ़ता है। जीवन के स्वाभाविक और स्वच्छंद दर्शन में अद्वैत की व्यापक एकता का संकेत ही मिलता है, पर उसके लिए जगत् की रूपात्मक सत्ता को भ्रम मानना और अपनी स्थानुभूत आत्मा के व्यक्तित्व को अस्वीकार करना सरल नहीं है। इसलिए जब दर्शन धार्मिक जीवन और व्यक्तिगत साधना का समन्वय उपस्थित करना चाहता है, वह विभेदवादी लगता है। रामानुजाचार्य ने अपने विशिष्टाद्वैत में इसी एकता और भिन्नता का समन्वय उपस्थित किया है। रामानुज का ब्रह्म प्रकृति, जीव और ईश्वर से युक्त है। ईश्वर अपने पूर्ण स्वरूप में ब्रह्म से एक रहा है। भेद यह है कि ईश्वर धार्मिक

साधना का आश्रय है और ब्रह्म तत्त्ववाद की निष्कर्षता का प्रतीक है। रामानुज का यह सिद्धान्त बिल्कुल नया हो, ऐसा नहीं है। इसमें जीव, प्रकृति और ईश को सत्य मानकर सब में ब्रह्म की अभिव्यक्ति स्वीकार की गई है। यह एक प्रकार से धार्मिक साधना के लिए शंकर के पारमार्थिक और व्यावहारिक गणों का समन्वय समझा जा सकता है। इसमें संसार की रूपात्मक सत्ता का अर्थ लगाने के लिए मार्ग का आश्रय भी नहीं लेना पड़ा है। आचार्य वल्लभ ने अपने पुष्टि मार्ग के लिए जिस शुद्धाद्वैत का प्रतिपादन किया है उसका स्वरूप भी इसी प्रकार का है। शंकर ने सत्य के जिस श्रृंगानुक्रम का उल्लेख किया है, उसी को वल्लभ ने सत् (प्रकृति), चत् (जीव) और आनन्द (ईश) के रूप में स्वीकार किया है।^{१५} जीव में प्रकृति का अंश है इसलिए यह 'सच्चिद्' है और ईश में प्रकृति तथा जीव दोनों का तिरोभाव है इसलिए यह 'सच्चिदानन्द' है। इस प्रकार इसमें भी धार्मिक-साधना का दृष्टिकोण ही प्रमुख है। इस समस्त तत्त्ववादी विचार-धारा का कारण यही है कि दर्शन अपना मार्ग जीवन के व्यापक क्षेत्र में बना रहा था। ऐसी स्थिति में दर्शन में उन्मुक्त यात्रा-धरण की स्वीकृति सम्भव हो सकी, जिसके फल स्वरूप मध्ययुग के तत्त्ववाद में यथार्थवादी अद्वैत का प्रतिपादन हुआ।

§५—अभी तक दार्शनिक आचार्यों के तत्त्ववाद का उल्लेख किया गया है। यदि हम मध्ययुग के साधक कवियों के दार्शनिक मन पर विचार करें तो इस यथार्थवादी अद्वैतवाद की धारा अत्यन्त गहरी बात और भी स्पष्ट हो जाती है। साथ ही मध्ययुग में दार्शनिक स्वच्छन्दवाद की प्रवृत्ति भी अधिक व्यक्त हो जाती है। इन साधकों के दार्शनिक मन के साथ ही यह भी जान लेना आवश्यक

१५ इतिहासकारों ने अनेक उदाहरण दिए हैं कि वल्लभ ने सत्, चत्, आनन्द, आदि० ए०० ए०००

है कि ये सहज आत्मानुभूति को ही ज्ञान (ब्रह्म ज्ञान) का साधन स्वीकार करते हैं। संनो का 'सहज' ज्ञान यही आत्मानुभूति है। कबीर जब 'सहज' का आध्यात्मिक ज्ञान की सीढ़ी कहते हैं या दादू अधिक कवित्वपूर्ण शब्दों में आत्मानुभूति की भील कहते हैं, तो उसका भाव, आत्मानुभूति ही है।^९ जब कहते हैं—'बोलना का कहिए रे भाई, बोलत बोलत तत्तनसाई' उस समय निश्चय ही उनका संकेत आत्मानुभूति की ओर है। प्रेममार्गी सूफ़ी कवियों ने भी ईश्वर को हृदय में बसाया है। जायसी कहते हैं—'निर हिरदय मैंह भेट न होंई। कोर मिलाव कहाँ फदि रोंई।' परन्तु इन कवियों ने साधना के भाव-ग्रह को ग्रहण किया है। इसी कारण आत्मानुभूति का विषय भावाभिध्वक्ति हो गया है। ज्ञान के विवेचनात्मक पक्ष में सगुणवादी कवियों का भी यही मत है। तुलसीदास ने भक्ति के साथ ज्ञान का भी महत्व दिया है, पर वह ज्ञान का ध्यात्मिक रूप है, केवल व्यावहारिक नहीं। वैसे तुलसी भावात्मक भक्ति को ही प्रमुख मानते हैं और साथ ही विनयपत्रिका में उन्होंने भेद-बुद्धि वाले ज्ञान को त्याग्य माना है।^{१०} सरदास ने भी सगुणवादी होने के साथ ही अपनी भक्ति में भावाभिध्वक्ति का साधन ग्रहण किया है और भगवान् के प्रेम को आत्मानुभूति के रूप में अंतर्गत मानेवाली ही बताया है।^{११} इस प्रकार मध्ययुग के साधक कवियों ने अपनी

९ कबीर-ग्रंथा० पृ० ५९; १५—'इसी कहिया ज्ञान का, सहज कुशीचा कारि।' और दादू की बानी (ज्ञान-सागर) पृ० ४२; ७०—

"दादू सरवर सहज का, तमैं प्रेम तरंग।

एह मन मूले जातसा, अपने सबें संज ॥"

१० विनय-पत्रिका; पद ११२—'केज कहि न जाह का कहिए ?

कोउ कह सत्य, मूठ कह कोउ झुगज प्रसन्न वरि माने।

तुलसीदास परिहरे लीनि ज्ञम सो भापुन पहिचाने।"

११ सरसागर (खे० कृ०) पृ०, पद २—

अभिव्यक्ति में भाव-पक्ष को स्थान दिया है, साथ ही आत्मानुभूति को शान से अधिक महत्वपूर्ण माना है। इसका कारण यह है कि इन साधकों में कवि की अन्तर्दृष्टि अधिक है, दार्शनिक का तर्क कम और इन्होंने कवि की व्यापक अन्तर्दृष्टि ने ही दार्शनिक प्रश्नों पर विचार किया है। भारतीय विचारों की परम्परा में दार्शनिक स्वच्छन्दवाद का एक युग उपनिषद्-काल था। उपनिषद्-काल का दृष्टा कवि और मनीषी था। उसके सामने जीवन और सर्जन का उन्मुक्त वातावरण था। उसने आत्मानुभूति में जिस क्षण सत्य का जो रूप देखा, उसे सुन्दर से सुन्दर रूप में अभिव्यक्त किया। यही कारण है कि उपनिषदों में विभिन्न सिद्धान्तों का मूल मिल जाता है। परंतु सत्य की अनुभूति जब अभिव्यक्ति का माध्यम स्वीकार करती है, उस समय उसके रूपों में अनेक रूपता इतना सम्भव है।^{१३} हिन्दी मध्ययुग के साधक-कवियों की स्थिति भी लगभग ऐसी ही है। ये साधक दृष्टा ही अधिक हैं, विचारक नहीं। यही कारण है कि इनके सिद्धान्तों में विचारात्मक एक-रूपता नहीं है। इनके पास दार्शनिक शब्दावली अवश्य थी, जिसका प्रयोग इन्होंने अपने स्वच्छन्द मत के अनुरूप किया है। इसके अनुसार इनको तत्त्ववाद के विभिन्न मतवादों में रखना इनकी उन्मुक्त अभिव्यक्ति के प्रति अन्याय करना है।

§६—भावाभिव्यक्ति का माध्यम स्वीकार करने पर इस युग का साधना-काव्य अनुभूति प्रधान है। इनके विचार और तर्क इसी से प्रेरणा ग्रहण करते हैं। इस आधार पर सभी परम्पराओं के साधक-कवि अपने विचार में समान

“अवगत गति यस्तु कहत न आवै।

अन्यो गोरे भँडे फल को रस अंतर्गतही आवै॥”

१३ य. काँस्टेन्टिन सैन्ट ऑव उपनिषदिक फ़िनासकी; भार. टी. पाने;

लगते हैं। जो भेद हैं वह उनके सम्प्रदायों तथा साधना पद्धति के भेद के कारण हैं। इस युग के समस्त साधक कवियों की व्यापक प्रवृत्ति समन्वय तथा सहिष्णुता की है। इनमें जो जितना महान कवि है वह उतना ही अधिक समन्वयशील है। परम सत्य की अनुभूति की अभिव्यक्ति के लिए समन्वय ही आवश्यक है, क्योंकि उसका बोध सीमा ज्ञान के द्वारा ही कराया जाता है। साथ ही भारतीय तत्त्ववाद के विभिन्न मतों से ये साधक परिचिन थे और इन्होंने उनकी शब्दावली को वैश्विक सम्पत्ति के समान पाया है। इस सारी परिस्थिति को यदि हम अपने सामने रखकर विचार करें तो हमें इनमें जो विरोधी बातों की कठिनाई जान पड़ती है, उसका हल मिल सकेगा।

क—अनुच्छेद चार में मध्ययुग के मथार्थवाद अद्वैत का उल्लेख किया गया है। परन्तु इसको भौतिक न समझकर विज्ञानात्मक ही मानना चाहिए। हिन्दी मध्ययुग के सभी साधक कवियों ने विज्ञानात्मक अद्वैत व्यापक विश्वात्मा की अद्वैत भावना पर विश्वास किया है। निर्गुण संतों में कबीर, दादू और सुन्दरदास आदि ने जिस परापर तथा इन्द्रियातीत का निरूपण किया है वह बहुत दूर तक अद्वैत है। जीव इस स्थिति में ब्रह्म से पूरी एक रूपता रखता है। अन्य जिन संतों में यह व्याख्या नहीं मिलती वे भी पूर्णतः 'भेदभेदवादी' अथवा 'विशिष्टाद्वैतवादी' नहीं हैं। कुल स्थलों पर अद्वैत की भावना जीव और ईश की एक रूपता में मिलती है—

संतों ने ब्रह्म की
 कि में अद्वैत
 कबीर, दादू तथा
 अभिव्यक्ति करने
 प्रेम साधना के

की अभिव्यक्ति स्वीकार की है। सभी ने माया को कई रूपों में लिया है। माया के संबन्ध में उन्नतिपद साहित्य में भी यही स्थिति है।^{१०} इन्होंने माया की दृष्टिकता, अज्ञान तथा आचरण संबन्धी दोषों के रूप में माना है। यद्यपि उस समय शंकर का मायावाद अधिक प्रसिद्ध था और इसका रूप भी इन साधकों के काव्य में मिलता है। प्रमुखतः माया को दो रूपों में स्वीकार किया गया है। माया का एक अमात्मक पक्ष है जो जीव को मृत से जगृत करता है और उसी के अन्तर्गत सामाजिक आचरण संबन्धी दोषों को लिया जा सकता है। दूसरे रूप में माया ईश्वर की शक्ति है जो विद्या है और जिससे सहस्र सज्जन जनक बनता है। माया का यह रूप नीच का महावक है। इसके अतिरिक्त वैराग्य दर्शन विश्रामवाद नहीं है, फिर भी मध्ययुग के साधकों ने सृष्टि-सर्जन का स्वरूप काव्य में स्वीकार किया है। लगभग इस युग के सभी साधकों ने कुछ भेदों से माय्य सर्जन क्रम के लिए प्रकृति और पुण्य को स्वीकार किया है और महत् में अहं आदि की उत्पत्ति उसी क्रम से मानी है। कबीर तथा तुलसी आदि कुछ प्रमुख कवियों ने इसको स्पष्ट माना है और अन्य कवियों ने मूल रूप में स्वीकार कर लिया है।^{११}

ग—इस समस्त व्याख्या ने यह स्पष्ट है कि मध्ययुग के तत्त्ववादी प्राचार्यों ने अज्ञान मन कुछ भी स्थिर किया हो, इस युग के साधक-कवि किसी निश्चित मतवाद के बन्दी नहीं बलुक स्थिति हैं। इन्होंने जीवन और मृत्यु की स्वच्छंद रूप से उन्मुक्त भाव में देखा है और उसी आधार पर अपनी अनुभूतियों और विचारों का व्यक्त किया है। साथ ही इनके विचारों की गृष्ट मूर्ति में भारत की दार्शनिक विचार-पारा है। तत्त्ववाद के प्राचीन सिद्धान्तों

साथ राजशक्ति ही थी। ऐसी स्थिति में पंडितवर्ग ने समाज के प्रचलित आचार-व्यवहारों की व्यवस्था न करके उनकी स्वीकृति मान दी है।^{२१} परिणाम स्वरूप मध्ययुग में सामाजिक विभ्रंशलता के साथ धार्मिक अन्वेषणा भी बढ़ चुकी थी। हिन्दी के साधरू-कवियों में अधिकांश का स्वर इनके विद्रोह में उठा है। मध्ययुग के साहित्य में धार्मिक और सामाजिक निवमन विद्रोह तथा निर्माण दोनों ही आधारों पर किया गया है।

क—मध्ययुग के कवि के मन में बलु-स्थिति के प्रति विद्रोह है और साथ ही आदर्श के प्रति निर्माण की कहना है। केवल कुल में विद्रोह ही स्वर अधिक ऊंचा और दृढ़ है और विद्रोह और निर्माण कुल में मानवीय आदर्श के निर्माण की व्यवस्था अधिक है। इस क्षेत्र में कबीर तथा अन्य सन्तों की वाणी अधिक स्वच्छ है। कबीर ने किसी परम्परा का आश्रय नहीं लिया, इसी कारण धार्मिक रूढ़ियों के प्रति उनका खुला विद्रोह है। परन्तु इन संत कवियों ने केवल खंडन किया हो ऐसा नहीं है। इन्होंने स्वाभाविक मानवीय धर्म का प्रतिपादन भी किया है। यह धर्म किसी शास्त्र-वचन की अपेक्षा न रख कर मानवीय आदर्शों पर आधारित है। इस युग की अन्य परम्पराओं के कवियों में शास्त्र-सम्मत होने की भावना है। परन्तु इन्होंने भी शास्त्र का शंकुचिन्त अर्थ नहीं स्वीकार किया है। इनके द्वारा स्वीकृत शास्त्र का अर्थ शुद्ध नास्तिक दृष्टि से मानव-जीवन के सुन्दर और शिव आदर्शों का प्रतिपादन करने वाला है। सूर, तुलसी तथा जायसी आदि विभिन्न धाराओं के साधकों में सूर, अहिंसा और दया के प्रति समान रूप से आस्था है और साधु-पुरुषों के प्रति महान् आदर-भाव भी पाया जाता है। तुलसी ने 'भक्ति सम्मत पथ' पर ही अधिक बल दिया है और 'वर्णाश्रम' की मरिमा

का उल्लेख भी किया है। परन्तु उनका कथन सामाजिक एकता और व्यवस्था की दृष्टि से है। वास्तव में तुलसी कानिवादी सुधारक नहीं थे, वे परिष्कार के माध्यम व्यवस्था के पक्षपाती थे। एक सीमा तक इस सत्य का समर्थन संगी ने भी किया है कि धार्मिक मनों का विरोध और उनकी रुढ़िवादिता उनके शास्त्र-ग्रंथों के सत्यों से संबन्धित नहीं है। विरोध तो बिना विचार किए चलने से होता है।^{२६} जायसी के साथ अन्य सूरी प्रेम मार्गों भी समन्वयवादी व्यवस्था-पक अधिक हैं। जायसी ईश्वर का प्राप्त करने के अनेक मार्ग स्वीकार करते हैं।^{२७} साथ ही इन्होंने तुलसी के समान धर्म ग्रंथों और पुरानी व्यवस्था पर अपनी आस्था प्रकट की है। तूफान में यह समन्वय तथा उदारता की दृष्टि समान रूप से पाई जाती है; और मानवीय आदर्शों की स्थापना भी इन्होंने की है। भारतात्मक गीतकार होने के कारण सूरी में सामाजिक और धार्मिक व्यवस्था का प्रश्न अधिक नहीं उठा है।

स—ऊपर के विवेचन से स्पष्ट है कि मध्ययुग के साधक कवियों ने धर्म को मानव के विकास का मार्ग माना है। इन्होंने धर्म को मानव समाज से संबंधित करके देखा है।

मानव-धर्म
व्यक्तिगत तथा सांप्रदायिक भेदों को छेड़कर इनकी व्यापक प्रवृत्ति यही है। साथ ही इनके काव्य में प्रभुता मानवीय आदर्शों की भी महत्त्व दिया गया है। सभी ने भगवान् को मानव माय का आराध्य माना है, सभी ने मानव माय को समान माना है। इन सभी साधकों ने आत्म-निषेध, दया, शान्त तथा अहिंसा का

२६ संजयानी संग्रह (भा. १) : पृ. १८२ : ६०-६८. "देर देर करी करी का भूटे, भूटे का न बिचरे।"

२७ जायसी-म० : पद्य. १० "विषना के मारव है दीने । मरग मरग दय रेवा डीने।"

उपदेश दिया है। साथ ही उन्होंने एक स्वर में धार्मिक विरोधों की निंदा की है और कुप्रवृत्तियों (मोद, ईर्ष्या, द्वेष आदि) में वचने को कहा है। इस प्रकार हिन्दी साहित्य के मध्ययुग में धार्मिक दृष्टि जीवन को सहज और स्वाभाविक रूप में प्रदर्श करती है। संगों में इसकी प्रधानता है। परन्तु सामूहिक रूप से इन साधनों ने नृदिगन मान्यताओं को अस्वीकार किया है और समाज को नवीन दृष्टि में देखने का प्रयास किया है।

काव्य में स्वच्छंदवाद

६८—अभी तक युग की परिस्थिति की विवेचना की गई है और काव्य की प्रतिक्रियात्मक प्रवृत्ति का उल्लेख किया गया है। काव्य साधना की बाधा की प्रतिक्रिया ही नहीं है, बल्कि अन्तः का प्रस्तुतण भी है। साहित्य के इतिहासकारों ने मध्ययुग के प्रारम्भिक भाग को भक्ति काल कहा है, परन्तु इसको साधना-काल कहा जाय तो अधिक उचित है। इस काल के अधिकंश कवि साधक थे, और उन्होंने अपनी अनुभूति को ही काव्य में अभिव्यक्ति का रूप दिया है। इसलिए इनकी काव्य-भावना पर विचार करने के पूर्व, साधना की दिशा पर विचार कर लेना आवश्यक है। साधना का क्षेत्र व्यक्तिगत अनुभूतिमो का विषय है। इस दृष्टि से शृंगार भक्ति और निर्गुण प्रेम दोनों ही व्यक्तिगत साधना के रूप में मनस्-तरक हैं। आत्माभिव्यक्ति के रूप में इस युग के काव्य में एक नया युग प्रारम्भ होता है। कुछ अन्य कारणों से यह प्रवृत्ति व्यापक नहीं हो सकी, जिनका अन्यत्र उल्लेख किया जायगा। यह काव्य में आत्मानुभूति को अभिव्यक्त करने की शैली स्वतः ही स्वच्छंदवादी प्रवृत्ति की प्रतिपादक है। इसके अतिरिक्त इस साधना में जिन स्वाभाविक भावनाओं का आचार लिया गया है, वे भी जीवन से सहज संबन्धित हैं।

क—जिस प्रेम या भक्ति को इस मध्ययुग के साधकों ने प्रमुखतः अपनी साधना का माध्यम स्वीकार किया है, उसके मूल में कान
 प्रेम और भक्ति या रति की भावना अनभिहित है।^{२४} साधना
 के दो रूप स्वीकार किए जा सकते हैं। एक तो
 विरक्ति जिसमें सांसारिक भावों को त्यागना साधना का लक्ष्य है;
 परन्तु सद्व्रज भावना के विरुद्ध यह साधना कठिन है। दूसरा साधना
 का रूप व्यापक रूप से अनुरक्ति के आधार पर माना जा सकता है।
 प्रेम-साधना में इस अनुरक्ति का अर्थ सांसारिक वस्तुओं के प्रति अनु-
 राग नहीं है। इसका अर्थ स्वाभाविक वृत्तियों का संसार से हटाकर
 अपने आराध्य के प्रति लगाना। मानव-भावों में रति या मादन भाव
 का बहुत प्रबल और महत्वपूर्ण स्थान है। इसी कारण इसके आधार
 पर साधना अधिक सरल समझी गई है। जो मनोभाव हमको संसार
 के प्रति बहुत अधिक अनुरक्त रखता है, यदि वही भाव ईश्वरोन्मुख
 हो जाता है तो वह उस ओर भी गम्भीर वेग धारण करता है। संतों
 की 'विरति' भी ब्रह्मोन्मुखी 'निरति' के लिए है। उनका प्रेम भी
 मानवीय सीमाओं में स्वाभाविक भावनाओं और मनोभावों को लेकर
 विकसित होता है। सगुणवादी माधुर्य-भाव के मको तथा सूफी प्रेमियों
 में भी साधना की आधार भूमि रति या मादन भाव है। जब इस
 भाव का आधार लौकिक रहता है, उस समय साधारण काम-कलार
 या रति प्रीति में यह अभिव्यक्ति ग्रहण करता है। इस स्थिति में
 आलंवन रूप के प्रत्यक्ष रहने पर, मनोभाव शारीरिक प्राप्ति
 के रूप में अपनी गम्भीर सुखानुभूति को खो देता है। परन्तु
 जब भाव का आलंवन अप्रत्यक्ष रहता है, उस समय मनोभावों की
 गम्भीरता सुखानुभूति के लक्ष्यों को बढ़ाती है। साथ ही भाव के लिए

२४ सतयुग अथवा सुकोमल; चन्द्रवती बाण्डेक पृ० ११६-१०१; हिन्दा
 सा० भू० पृ० ७८।

आलंबन का होना भी निश्चिन्त है, इस कारण संतों में भी प्रेम साधना के लक्षणों में द्वेय साधना लगनी है। परन्तु संतों का प्रेम किसी प्रत्यक्ष आलंबन को प्रदृष्ट नहीं करता, उसमें आलंबन का आधार बड़ा ही सूक्ष्म रहता है। और लगता है जैसे यह भाव किसी आलंबन की भूली हुई स्मृति के प्रति है। इस अभिव्यक्ति से एक ओर तो सीमा के द्वारा असीम की व्यंजना हो जाती है और दूसरी ओर उनकी साधना में लौकिकता को अधिक प्रभय नहीं मिलता।

एक ही साधकों का आधार—अधिक लौकिक है। उसमें पुरुष-प्रेम की उन्मत्त-भावना ही 'इरक मजाज़ी' से 'इरक हकीज़ी' तक पहुँचाती है।^{१५} हिन्दी मध्ययुग के प्रेम मार्गी साधकों ने भारतीय भक्ति भावना के माधुर्य-भाव को भी अपनी साधना में स्थान दिया है। यही कारण है कि उनके प्रपञ्च काव्यों में नारी प्रेम की रति भावना को भी स्थान मिला है। परन्तु इन्होंने रति या मादन भाव को लौकिक से अलौकिक अपने आलंबन को प्रकृति में व्यापक रूप प्रदान करके ही बनाया है। दूसरी ओर इन्होंने भावाभिव्यक्ति में संयोग के लक्षणों को अधिक गम्भीर बनाया है और वियोग के लक्षणों को अधिक व्यापक रूप प्रदान किया है। माधुर्य-भाव की भक्ति भी इसी प्रकार अभिव्यक्ति का आश्रय ग्रहण करती है। परन्तु उसका आलंबन व्यापक सौन्दर्य का प्रतीक है जो अपनी सौन्दर्य की अभिव्यक्ति में स्वयं अलौकिक ही उठता है। इस प्रकार सुधी प्रेमी-साधकों और माधुर्य-भाव के भक्तों ने अपने इस भाव के लिए सौन्दर्य का अलौकिक रूप आलंबन रूप से स्थापित किया है। तुलसी की भक्ति भावना में माधुर्य-भाव का आधार नहीं है, परन्तु प्रेम की व्याख्या और आलंबन का सौन्दर्य रूप इनमें भी मिलता है। अपनी दास्य भक्ति का स्वरूप तुलसी ने सामाजिक तथा आचारात्मक आधार पर प्रदृष्ट किया है।

मानु देव की शक्ति और उनकी मन्त्राणा को दुनिया में भी प्रोचर किया है।^{१७८} कबो, मू गंगा जाननी अर्द्धि मे हुनो प्रकाश करने देव को, आने आगम्य क मन्त्राणा मे देगा है और दत्त की मन्त्राणा भी की है। इन प्रकार हिन्दी मन्विष्युग में गाथना का प्रकाश प्रकाश १७८३ में प्रकाश हो गी।

म—साधना के साधकों ने अपने साधना मार्ग को बहुत दूर तो ही बढ़ा दिया है क्योंकि वह मानव की स्वाभाविक प्रवृत्तियों से ही आधारा है। इन्होंने इनका उन्मेष स्थान स्थान पर दिया है। साधना के इन सद्गुरु के कारण इन साधकों की सामाजिक जीवन की दृष्टि है और दूर को आभिसू करती है। जिस प्रकार काम्य शास्त्र के अनुसार 'रत्न मित्राणा' में मानव की स्वाभाविक माननाओं पर आनन्द प्राप्ति का साधना का मन्त्र है, उन्हीं प्रकार साधना की इन भाव व्यञ्जना में मनोभावों की प्रथम अभिव्यक्ति है। कर्मयोगवादी ने इन दोनों का समन्वय 'उत्तमज नीतिमणि' में किया है।^{१७९} देव साधना का यह रूप विभिन्न परम्पराओं में दिखी भी होता है कबो न आना हो, अभिव्यक्ति में हमारे सामने दो भावें रहता है। पहले तो एक सामान्य इन साधकों ने अपनी सामाजिक के द्वारा व्यक्तिगत मनस्परक काम्य का रूप प्रस्तुत किया है, जिसमें नीतियों की विशेषताएँ मिलती हैं। इस युग के पूरे भारतीय वादित्व में नीतियों का लगभग अभाव है। और दूसरे भाव व्यञ्जना रूप में सद्गुरु और स्वाभाविक माननीय भावों की अभिव्यक्ति को काम्य में स्थान मिला। इसके पूर्व जैसा पिछले प्रकरण में कह चुके हैं, काम्य में कला तथा कविवाद की प्रमुखता थी। इस प्रकार अभिव्यक्ति के

१७८ द्र० बोधवती: द्र० १७९ "कलक मुक्त-नी के मते, स्वाभिमुखिनेन रति।
देव दत्ता कदाचि भवति, बडे बडे नो वदति।" (एसा इस प्रसंग के ग्रन्थ देखें)

१७९ सर-सहित; पं० हजारी प्रसाद : पृ० ८४

क्षेत्र में काव्य संस्कारवादी प्रभाव को बहुत कुछ छोड़कर स्वच्छंद हो सका है।

६—इस युग के स्वच्छंदवादी वातावरण के साथ ही, इस युग का साधक प्रमुखतः कवि है। तत्त्ववाद की सीमा में न तो हम उसे दार्शनिक कह सकेंगे, और न व्यक्तिगत साधना के संकुचित क्षेत्र में उसे साधक ही कहा जा सकता है। मध्ययुग के साधक कवियों ने सर्जन, जीवन और समाज पर तत्त्व रूप से विचार किया है। इसीलिए इन्हें विचारक और साधक अधिक कवि ही स्वीकार करना है। इस बात का आग्रह कि ये चकोटि के विचारक या साधक ही थे और उनका काव्य उनकी अथवा विचारों की अभिव्यक्ति का साधन मात्र है, मैं कहूँगा कि यह सचित है, साथ ही मध्ययुग के कवियों के प्रति अन्याय भी है। तब जब मैं कहता हूँ ये पूर्णतः और प्रमुखतः कवि हैं तब यह नहीं समझना चाहिए कि ये कवि होने के साथ ही चकोटि के विचारक अथवा साधक नहीं हो सकते, फिर यह भी जा सकता है कि ऐसी स्थिति में जब वे साधक और कवि दोनों हैं, उनको साधक न कहकर कवि कहने का आग्रह क्यों? बात सीमा तक उचित है; परन्तु इसमें दो कठिनाइयाँ हैं। पहले से अनेक महान् साधक हो गए हैं जिनको अपनी अनुभूति को व्यक्त करने के लिए माध्यम की आवश्यकता नहीं हुई। दूसरे यह आवश्यक नहीं है कि साधना की अनुभूति के अनुसार साधक की व्यक्ति हो सके। वस्तुतः अभिव्यक्ति का जो रूप हमारे सामने है उपकरणों के माध्यम में आ सका है; और साधक की कवित्व-ही उसको अपनी अभिव्यक्ति के उपकरणों के प्रति अधिक तथा जागरूक रख सकी है। इसी कारण इस युग के कवियों प्रतिभा संपन्न थे, वे ही महान् साधक भी लगते हैं क्योंकि उनकी अभिव्यक्ति में साधना का गम्भीर रूप आ सका है। इसके साथ

१८० मध्ययुग का साहित्य

ही समन्वय तथा जीवन के प्रति जागरूकता का यह भाव भी इनकी कवि के रूप में ही हमारे सामने उपस्थित करता है।

कवि के रूप में ही हमारे सामने उपस्थित करता है।
 §१० - मध्ययुग के ये साधक-कवि अपने विचारों में स्वच्छंद हैं।
 तब ही भाषा के जिस उपकरण को इन्होंने अपनी अभिव्यक्ति के
 रूप में स्वीकार की है उसे भी जनता से प्रसन्न किया
 गया है। वस्तुतः इनका काव्य भाषा, छंद, रीति,
 भाषा तथा चरित्र आदि की दृष्टि से अपने से पूर्व के काव्य से नवीन
 और मौलिक दिखाई देता है। परन्तु इसका अर्थ यह नहीं है कि इन
 स्वच्छंद काव्य के पीछे कोई परम्परा नहीं है। जैसे इन कवियों के
 विचारों का स्रोत पिछले दार्शनिक विचारकों में मिल जाता है, वस्तुतः
 इससे इनकी उन्मुख प्रवृत्ति में कोई बाधा नहीं होती, इसी प्रकार यह
 साहित्य के क्षेत्र में भी इनके पीछे एक परम्परा है, तो यह स्पष्टाविवेक है
 और इससे इनकी मौलिकता और स्वच्छंदता में कोई अंतर नहीं पड़ता।
 भाषा की दृष्टि से मध्ययुग के कवियों की भाषा जनता के निकट हो
 ही नहीं, बल्कि साहित्यिक रूप में जनता की ही भाषा है। जनता
 को जन-भाषा के रूप में माना जाता है। परन्तु अधिकतर ने जन-भाषा
 काव्य की भाषा जन-भाषा के आधार पर प्रचलित भाषा स्वीकार की
 जा सकती है। अथर्ववेद का सामन्ती काव्य तथा छिंदी का काव्य
 प्रादेशिक भेदों के साथ प्रचलित भाषा के इसी रूप में स्वीकार्य है।
 इस भाषा के समान मध्ययुग के संतों की भाषा तथा रीति-काव्य
 भाषा को माना जा सकता है। प्रचलित भाषा में जनता के अपने
 विचार रखे जा सकते हैं और दरवारी भाषा में रीति तथा छंदों
 को निभाया जा सकता है। परन्तु जन-भाषा की दृष्टि से ही
 भाषा में ही अधिक सम्मीर तथा सुन्दर हो सकती है। इसके अतिरिक्त
 कवि साहित्यिक परिष्कार के साथ जन-भाषा को अपना लेता है। यही
 कारण है कि मध्ययुग के कवियों की भाषा जन भाषा है। इससे
 के उत्तरार्द्ध में रीति की कड़ी के साथ भाषा भी जनता से दूर होती

प्रतिम होती गई है। जहाँ तक छंद का प्रश्न है, वह बहुत कुछ शैली का साथ संबन्धित है। इन कवियों ने भावाभिव्यक्ति के स्वरों पर पद शैली का प्रयोग किया है। पद शैली का विकास निश्चय ही ग्राम्य जन-गीतियों तथा भारतीय संगीत के योग से माना जाना चाहिए। वह कवि अपनी अभिव्यक्ति के लिए वस्तु परक कथानकों और चरित्रों का आश्रय लेता है, उस समय दोहा-चौगई की शैली प्रयुक्त हुई है। दोहा-चौगई जन-समाज में अधिक प्रचलित हो चके हैं। एक तो कथानक प्रवाह के लिए जैसे संस्कृत में अनुष्टुप् छंद अधिक उपयुक्त है, वैसे ही हिन्दी में यह छंद-शैली उपयुक्त मिला हुई है। दूसरे जैन-साहित्य ने इसका प्रचार अपने कथानकों में पहले से किया था। सत्त्वों के उल्लेख तथा विचारों का प्रकट करने के लिए दोहों में संक्षेप तथा प्रभाव दोनों ही पाया जाता है, और दाहों का सन्ध अन गीतियों के छंद से है। इस प्रकार मध्य युग के काव्य की प्रवृत्ति भाषा, छंद तथा शैली की दृष्टि से स्वच्छन्दवादी है। इसकी भाषा जन समाज की भाषा है; इनके छंद और इसकी शैली में जीवन की उन्मुक्त रूप से देखने का प्रयास है।

§११—यह तो काव्य की अभिव्यक्ति के माध्यम का प्रश्न हुआ। पर काव्य भावना का क्षेत्र है जो कवि की आत्मानुभूति तथा भावाभिव्यक्ति से संबन्धित है और यह भावना जीवन स्वच्छन्द जन को लेकर ही है। ये भाव काव्य में कभी तो कवि के व्यक्तिगत जीवन से संबन्धित होकर मनस्-परक स्थिति में व्यक्त होते हैं और कभी अन्य चरित्रों से संबन्धित वस्तु-परक स्थिति में। इन दोनों स्थितियों के अतिरिक्त एक ऐसी भी स्थिति होती है जिसमें कवि अपने मनोभावों को अत्यन्तरित कर किसी चरित्र के भावों के माध्यम से प्रकट करता है। कवि की स्वानुभूति को मनस्-परक अभिव्यक्ति, भारतीय साहित्य में सबसे पहले मध्ययुग के काव्य में मिलती

है।^{१८} इस अभिव्यक्ति के रूप में कवि को पूरी स्वच्छंदता मिलती है; और इस कारण इस काव्य में प्राणों की अधिक गहरी अनुभूति मिलती है। मीरा, आलम, रसखान तथा आनंदधन की काव्याभिव्यक्ति में प्राणों की गहरी संवेदना है। यही कारण है कि सूर, तुलसी के विनय के पदों में व्यापक तथा गम्भीर आत्म-निवेदन मिलता है। परन्तु जिन कवियों में अपने परिशों की भावना से पूर्ण तदरूपता है; उन्हें भी अपनी प्रतिभा के अनुरूप भावों की अभिव्यक्ति देती ही उनसे तथा सहज हो सकी है। सूर की गोरियों की भाव-व्यंजना में जो विचारवृत्ति की राधा की यौवन-सज्जता में काव्य ऐसा ही साधारण है। इसी प्रकार की प्रवृत्ति जायसी की भावाभिव्यक्ति में स्पष्ट-स्पष्ट मिलती है। यहाँ पर एक बात का उल्लेख करना आवश्यक है। राम युग में कवि ने काव्य की मनस्-परक व्यापार तो निभाई; परन्तु उसका व्यक्तीकरण भावों से मनस्-परक व्यापार पर ही हो सका है। एकलोक स्वानुभूति को व्यक्त करने वाले कवियों में भी विमुक्त मनस्-परक अभिव्यंजना का रूप नहीं मिलता है। अर्थात् इस काव्य में मानस संवेदना से अधिक शारीरिक क्रियाओं तथा अनुभावों की विविक्षा की प्रवृत्ति रही है और यह स्वच्छंदवादी प्रवृत्तियों की विशेषता नहीं है।

क—जिन भावनाओं को इस काव्य में स्थान मिला है, वे जोर की साधारण परिस्थितियों से संबंधित हैं। इन भावनाओं में जोर की सहज स्वाभाविकता है। प्रारम्भिक मध्ययुग की अभिव्यक्त भावना: समस्त काव्य-परम्पराओं की प्रमुख प्रवृत्ति रही है। कबीर आदि प्रमुख संतों ने अपने रूपों की साधारण जीवन में

१८ यहाँ इसे मानस की व्यापक प्रवृत्ति के रूप में समझना चाहिए।
 संस्कृत-शब्दों के विषय में लेखक का 'छन्दो-काव्य-कृतो मे प्रसी' शब्द
 लेख देवनागरी (विश्व-भारती शिवा)

घटनाएँ हैं। ये कुछ आधारभूत जीवन के वातावरण में निर्मित हैं। साथ ही इनमें भावनाएँ भी छरछरी जीवन की हैं।^{१९} १९ का काव्य जन-जीवन की विभिन्न भाव-स्थितियों का स्वच्छन्द प्रगुग्धन है। एक मानवीय भावों को छरछरी रूप में अनेक दृष्टान्तों में चित्रित करने में विद्वरन्त है। भावों की परस्परित-जन्म विविधता और स्वाभाविक सरलता मूल में अनुगम्य है।^{२०} जायसी का कथानक यद्यपि प्रतीकात्मक है पर भावों की स्वाभाविकता के लिए उन्हें प्रतीकार्थकों काङ्क्षना पड़ा है। व्यापक रूप में उन्होंने भारतीय जीवन के स्वाभाविक मनोभावों को उपरिष्ठा किया है।^{२१} बाद में अग्न्यक्षुब्ध प्रेममार्गियों में यह महत्त्व तो नहीं रह सका है पर उन्होंने अनुसरण जायसी का ही किया है। तुलसी परिनिर्मित जन्म मनोभावों के क्रम को उपरिष्ठा करने में सफल कलाकार है और परिनिर्मितों के साथ मनोभावों में भी स्वाभा-

१९ रङ्गमणियों की प्रमुख अवता रत्नी-पुरुष प्रेम का सार है। इन कारण विशेष-जन्म परिनिर्मितों का हवा इनमें कुर्वन रह मार्गिक है—

‘देत’ दिया काली मी पे भरी।

दुष्ट छेक अवधानक लागी, मरी विरह की जाली।’ (छं० वा० भा० २ पृ० १७२)

२० भावों के विरक्त के विषय में छर भी यह विशेषता है कि वे परिनिर्मित के क्षेत्र पर भाव को केन्द्रित कर देते हैं। छर स्थिति में वेला लयका है मार्गों भाव वही में निदल कर जाली और केनी काति है और अपने प्रकृष्ट के अनेक दृष्टान्तों में प्रगट हं से है। इस प्रकार छर यह परिनिर्मित को पुनः प्रकट लंगो के मलों की एक सम परातल पर विभिन्न कथों में प्रतिष्ठा करते हैं। उदाहरण के लिए कालजला, माखनचोरी आदि लिया जा सकता है, पर विरह-प्रसंग सब से अधिक दुन्दर है।

२१ जायसी ने नागमती के विरह-वर्णन में मनोभावों का दुन्दर तथा स्वाभाविक रूप दिया है।

विश्व विस्तार है।^{१२} ईने तुलसी का क्षेत्र भावना से अधिक चरित्र का है।

§१२—चरित्र का रूप भावों के माध्यम से सामने आता है परन्तु जब हम चरित्र की बात कहते हैं उस समय भावों की समग्र समाप्ति का रूप हमारे सामने आता है। इस कारण चरित्र-विषय सामाजिक जीवन का रूप देखने के लिए, उन

आदर्शों को समझने के लिए चरित्र ही अधिक स्पष्ट है। भाव तो मूलतः एक ही हैं। हमारे सामने इस युग के पूर्व का मितना भी साहित्य है, उसमें सभी चरित्र या तो अलौकिक हैं या महापुरुषों के हैं। इसके अतिरिक्त जो अन्य चरित्र हैं, वे भी उच्च वंश तथा ऐश्वर्य से संवन्धित हैं। अपभ्रंश जैन काव्यों के नायक साधारण होकर भी धार्मिक अलौकिकता से संवन्धित हैं। इस प्रकार की परम्परा साहित्यिक आदर्श के रूप में स्वीकृत थी। मध्ययुग के काव्यों में इस आदर्श का रूप तो समान है, परन्तु इस प्रकार के चरित्रों में एक विशेष बात दृष्टिगत होती है और इस विशेषता का मूल जैन अपभ्रंश काव्यों में मिलता है। चरित्र अपनी कथारमक स्थिति में कुछ भी रहा हो, परन्तु कवि ने उसका चित्रण साधारण जीवन के आधार पर किया है। जैन काव्यों में साधारण जीवन से चरित्र लेकर उसे आदर्श और असाधारण के रूप में ही प्रदृश्य करते हैं। सूर के चरित्र-नाटक रूप लीलामय परम-पुरुष हैं; पर उनके चरित्र को उपस्थित करते समय कवि यह भुला देता है। सूर ने जिन चरित्रों को उपस्थित किया है, वे साधारण के साथ ही आम के जीवन से संवन्धित हैं। जीवन की सार

१२ सूर के विपरीत तुलसी में परिस्थिति की परधि रहती है जिसमें से विभिन्न भाव निकल कर केन्द्रित होते रहते हैं। परिस्थिति भावों को घेर रही है और भावों की प्रतिक्रिया उसी से चलती रहती है। साधारण के विरुद्ध भद्र-व्यस मर्त्य, राम-जन-जयन मर्त्य, कैकेयी मर्त्य आदि हैं।

स्वामाविक स्वच्छंदता उनके चरित्रों में गतिशील है। जहाँ चरित्र में अलौकिक का आभास देना होता है, उस स्थल को सूर अलग रखते हैं; और उस घटना या चरित्र के भाग या स्मरण पात्रों को नहीं रहता। कबीर और अन्य संतों ने जीवन के जितने भी चित्र उपस्थित किए हैं, वे सभी साधारण स्तर के हैं। जायसी तथा उम परम्परा अन्य कवियों के पास राजकुमार तथा राजकुमारियाँ हैं परन्तु उन विषय साधारण व्यक्ति के जीवन के समान हुआ है। दुलही के च अलौकिक हैं, राज-वंश के हैं, साथ ही आदर्शवादी भी हैं। परन्तु चरित्रों में राज्य ऐश्वर्य कहीं भी प्रकट नहीं होता और उनका आ साधारण जीवन पर अवलंबित है।

§ १३—इस युग की काव्य-भाषना पर विचार करने से निष्कर्ष निकलता है कि इसमें पूर्णतः स्वच्छंदवादी प्रवृत्तियों का सम-
हुआ है। इसकी पृष्ठभूमि में जो विचार-धारा
अन्योन्य आन्दोलन यह अन्य सिद्धान्तों से प्रभावित होकर भी स्थ-
थेग से प्रवाहित हुई है। इससे संबन्धित साधना विभिन्न परम्पराओं
विकसित होकर भी जीवन की सहज स्वीकृति पर ही आधारित है।
में हम देखते हैं कि काव्य की प्रमुख भाषना में जन-जीवन के साधा-
स्तर पर मानवीय भावनाओं का ही प्रसार है। परन्तु इस युग
काव्य में इतना व्यापक स्वच्छंदवादी आन्दोलन होने पर भी, उसमें प्र-
को उन्मुक्त रूप में स्थान नहीं मिल सका। जैसा प्रथम भाग में
गया है, मानव की सौन्दर्य-भावना के विकास में प्रकृति का अ-
योग है और काव्य की सौन्दर्यानुभूति के आलंबन में प्रकृति
अनेक रूप मिलते हैं। काव्य में जीवन की सहज अभिव्यक्ति के
प्रकृति का स्वच्छंद रूप स्वामाविक है। परन्तु हिन्दी मध्ययुग
काव्य में ऐसा नहीं हो सका। इसका क्या कारण है? वस्तुतः
स्वच्छंदवादी आन्दोलन के साथ इस युग के काव्य में कुछ प्रतिनि-
त्मक प्रवृत्तियाँ भी सज्जित हैं। इन्हीं प्रवृत्तियों के कारण

काव्य पूर्णतः स्वच्छंदवादी नहीं हो सका और उसने उन्मुक्त रूप से प्रकृति को आलंबन रूप में अपनाया भी नहीं।

प्रतिक्रियात्मक शक्तियाँ

§ १४—मध्ययुग के काव्य में दर्शन और धर्म की व्याख्या जीवन के आधार पर की गई थी। परन्तु धर्म के अन्तर्गत आचारात्मक परम्परा का रूप प्रधानता से आ जाता है। और इसमें धर्म साधना के क्षेत्र में सांप्रदायिकता का विकास हुआ, और इस युग के काव्य में यह प्रमुख प्रतिक्रियात्मक शक्ति रही है जिसने काव्य में स्वच्छंदवाद को पनते नहीं दिया। प्रत्येक धारा के प्रमुख कवियों में वातावरण अधिक उन्मुक्त है, परन्तु बाद में साधारण भंशी के कवियों में रुढ़ि का बंधन अधिक बढ़ा होता गया है। इस प्रवृत्ति के फलस्वरूप विज्ञाते कवियों ने अपने काव्य का क्षेत्र जीवन की स्वतंत्र अभिव्यक्ति से हटाकर परम्परा को बना लिया। कबीर, दादू तथा नानक आदि कुछ प्रमुख लोगों को छोड़कर बाद के अग्य संत कवियों ने अपने संप्रदाय का अनुसरण उधार के बचनों और व्यवहृत रूपों के आधार पर किया है। गूर, नन्ददास आदि कतिपय कवियों को छोड़कर कृष्ण-कान्त में ऐसी ही परिस्थिति है। बाद में कृष्ण-कान्त के कवियों में सांप्रदायिक आचारों आदि का वर्णन ही अधिक बढ़ता गया है। जायसी के बाद छठी प्रेमसागी कवियों में भी अनुसरण तथा अनुकरण अधिक है। हरीशे अम्नी कथा के विभिन्न स्थलों तक का जायसी के अनुकरण पर ही सजाया है। राम-कान्त में तुलसी के बाद कोई उत्प्रेरणात्मक कवि भी नहीं दिखाई देता। और इसका कारण कदाचित् यह है कि तुलसी की परम्परा में कोई संप्रदाय नहीं था।

§ १५—सांप्रदायिकता के अनिश्चित धर्म की प्रेरणा से उत्प्रेरणात्मक प्रवृत्ति अधिक बढ़ गई। इस प्रवृत्ति के फलस्वरूप संत

और स्थापना की भावना इस युग के काव्य में विशेष रूप से दिखाई पड़ती है। इसके कारण काव्य में विवेचना और धर्म और विरक्ति तक को अधिक स्थान मिल सका और ये जीवन की उन्मुक्त अभिव्यक्ति में बाधक ही सिद्ध हुए। संतों में यह प्रवृत्ति अधिक है इस कारण उनके साहित्य में कवित्व कम है। साथ ही साधना-पक्ष में आधार मानवीय भावना का होकर भी व्यापक रूप से मध्ययुग के काव्य का स्वर-संसार से विरक्त होने का रहा है। इस विरक्ति भावना के कारण इस काव्य में जीवन के प्रति आसक्ति का अभाव है। इन साधकों के लिए सांसारिकता का आधार अभ्यात्म के लिए ही है। इस चोतावरण में उन्मुक्त स्व-चतुर्वाद की जीवन के प्रति अटूट आसक्ति को फैलाने का अवसर नहीं मिल सका।

§ १६—स्वच्छंदवाद की विरोधी शक्तियों में भारतीय कला की आदर्श-भावना भी है। भारतीय आदर्श कला के क्षेत्र में व्यक्ति को महत्व नहीं देता। उसमें व्यापक भावना के लिए भारतीय आदर्श ही स्थान है। यह भावना आदर्श 'सादृश्य' की भावना है जो स्वर्गीय सौन्दर्य की आकृति की संधाकारता पर निर्भर है और यह 'सादृश्य' कवि के वाह्य अनुभव का कला न होकर आन्तरिक समाधि पर निर्भर है जिसके लिए आत्म-संस्कार और आत्म-योग की आवश्यकता है।^{३३} इस कला के आदर्श के साथ ही कलाकार में आन्तरिक उल्लास भावना भी भारतीय कला की विशेषता रही है। भारतीय कलाकार जीवन की संवेदना को दुःख के रूप में ग्रहण नहीं करता, बल्कि उसको उल्लास में परिणित करता

३३ ट्रान्सफारमेशन ऑव नेचर, कुमारस्वामी : पृ० ४८। इस विषय में लेखक का 'संस्कृत काव्य-उत्पत्ति में प्रकृति' नामक लेख देखना चाहिए (हिन्दुस्तानी; भा० अक्टू ४७ ई०)।

है। मध्ययुग के काव्य का प्रमुख भाग इस कला के आरसों ने प्रभावित है। इतना ही नहीं, वरन् आराध्य की सौन्दर्य-व्यंजना में इसको और भी स्पष्ट रूप प्रदान किया गया है। इस आदर्श के फल स्वरूप मध्ययुग के काव्य के एक बड़े भाग में जीवन की स्वाभाविक भावनाएँ तथा प्रकृति का व्यापक सौन्दर्य केवल प्रतीक के रूप में प्रतीय हैं। परिणाम स्वरूप इस काव्य में जीवन और प्रकृति को प्रमुख स्थान नहीं मिल सका।

§ १७—कहा गया है कि इस युग में काव्य साहित्यिक रुढ़ियों से मुक्त हुआ है। परन्तु यस्तुतः इस युग का काव्य साहित्यिक परम्परा का वहिष्कार नहीं कर सका है। कृष्ण-काव्य ने काव्य-शास्त्र के रस और अलंकार को विशेष रूप से अगनाया है। तुलसी ने इनका निर्वाह बहुत ही सुन्दर और सहज रूप से किया है और इससे स्पष्ट है कि वे काव्य-शास्त्र की परम्परा को स्वीकार करके चले हैं। जायसी का शास्त्रीय ज्ञान कम है, फिर भी यथा सम्भव उनका प्रयास भी इस विषय में रहा है। रस-सिद्धान्त अपने विकसित रूप में भक्ति-भावना से बहुत कुछ सम्पन्न रहता है। अलंकारिक योजना आराध्य की रूप-साधना के लिए अधिक सहायक हो सकी है। इस प्रकार मध्ययुग के प्रारम्भ में काव्य के अन्तर्गत रस तथा अलंकार आदि को प्रभय मिल चुका था। बाद में रसतुभूति को अलौकिकता के स्थान पर लौकिक आधार अधिक मिलता गया; और अलंकारों की सौन्दर्य-योजना आराध्य को रूप दान करने के स्थान पर रुढ़िगत नारी के सौन्दर्य-सँवारने में प्रयुक्त होने लगी। आगे मध्ययुग के उत्तरार्द्ध में यह प्रवृत्ति कुछ अन्य परिस्थितियों को पाकर रीति-काल के रूप में हमारे सामने आती है।

क—आमुख में हम कह चुके हैं कि मध्ययुग का पूर्वार्द्ध भक्ति-काव्य है और उत्तरार्द्ध रीति-काल। इस समस्त युग को मध्ययुग कहने

ये आग्रह के विषय में पहले ही कहा जा चुका है। यहाँ यह कहना ही पड़ता है कि भक्ति-काल में काव्य-शास्त्र की रीति-रिवाज रुढ़ि का जो प्रतिक्रियात्मक रूप था वही रीति-काल में प्रमुख हो उठा। और इस कारण इस भाग में स्वच्छंदवाद को विलकुल स्थान नहीं मिला। अन्य परम्पराओं में धार्मिक तथा सांप्रदायिक रुढ़िवाद का स्थान हो चुका था और रीति की परम्परा प्रमुख हो उठी थी। यह रीति की भावना स्वयं में संस्कारवादी है और हिन्दी साहित्य में तो यह रुढ़ि के रूप में अधिक अग्रसर गई है। यद्यपि रीति काल में कवियों की प्रवृत्ति प्रमुखतः शास्त्रीय नहीं हो सकी, और यह उनकी भावमय स्वच्छंद प्रवृत्ति का सजेन देती है। फिर भी रीति स्वच्छंदवाद की विरोधी शक्ति के रूप में ही स्वीकार की जा सकती है।

✕

✕

✕

§ १७—हमारे समुल्लसित समस्त मध्ययुग अपनी काव्य-प्रवृत्तियों के साथ आ चुका है। हम देखते हैं कि इस युग के आरम्भ में काव्य स्वच्छंदवादी प्रवृत्तियों से विकसित हुआ है साथ ही उसमें कुछ प्रतिक्रियात्मक प्रवृत्तियों भी क्रियाशील रही हैं और इन्होंने काव्य का पूर्णतः जीवन के उन्मुक्त धरातल पर नहीं आने दिया। परन्तु इन प्रवृत्तियों ने सभी काव्यों को समान रूप से प्रभावित नहीं किया है। यही कारण है कि हमको विभिन्न काव्य-धाराओं में स्वच्छंदवाद का रूप विभिन्न प्रकार से और विभिन्न अनुपातों में मिलता है। साथ ही कुछ कवि ऐसे भी हैं जो अपने स्वतंत्र व्यक्तित्व के कारण किसी धारा के अन्तर्गत नहीं आते और जिनके काव्य में स्वच्छंदवाद का अधिक उन्मुक्त रूप मिलता है। कृष्ण-काव्य के वे कवि जो किसी संप्रदाय में नहीं हैं, अथवा जिन्होंने संप्रदाय के बन्धन को स्वीकार नहीं किया है इसी वर्ग के कवि हैं।^{३४} साथ ही प्रेम-काव्य

३४ विद्यापति, मीरा, रसखान, आलाम, अनंदधन, शेष तथा ठाकुर

की स्वतंत्र परम्परा भी इसी वर्ग में सम्मिलित की जा सकती है; किन्तु प्रेम की व्यंजना का आधार सूक्तियों के प्रतीक नहीं है।^{३५} परन्तु हम सभी कवियों ने अपने समकालीन साहित्य से प्रेरणा ग्रहण की है और इस कारण ये एक सीमा तक ही स्वतंत्र कहे जा सकते हैं।

३५ इसी के ही के उदाहरण हैं।

३६ 'हृदयः प्रकाशः इव' एवं 'वचनं च कर्मवैराग्यः' इति ।

द्वितीय प्रकरण

आध्यात्मिक साधना में प्रकृति-रूप

§ १—हिन्दी-साहित्य के मध्ययुग का पूर्वार्द्ध धार्मिक काल है। इस काल का अधिकांश काव्य धार्मिक भाव-धारा से संबन्धित है। पिछले प्रकरण में इस ओर संकेत किया गया है कि इस काल में जिन धार्मिक भाव-धाराओं का विकास हुआ है उनकी पृष्ठभूमि में निश्चित दार्शनिक सिद्धान्त तथा आध्यात्मिक वातावरण था। इस काल के कवियों में बहुत कुछ काव्य संबंधी प्रवृत्तियों का साम्य है। और इसका कारण उनकी अपनी स्वच्छंदवादी प्रवृत्ति तथा तथ्यों की अनुमति के माध्यम से ग्रहण करने की प्रेरणा है। परन्तु विभिन्न परम्पराओं से संबन्धित होने के कारण इनके काव्य पर उनके विचारों का प्रभाव निश्चित है। प्रतिभा-संपन्न कवि अपनी परम्परा में अपने संप्रदाय के प्रभाव को लेकर भी एक सीमा तक वतंत्र रह सके हैं। परन्तु बाद के कवियों में अपने संप्रदाय तथा अपनी

परम्परा की रुढ़िवादिता अधिक है और साथ ही वे अपने आदर्श कवि के अनुकरण पर अधिक चलते हैं। प्रत्येक काव्य-परम्परा में एक महान् कवि प्रारम्भ में ही हुआ है और उसी का प्रभाव होकर बाद के अधिकांश कवि चले हैं। इस कारण आदर्श कवि की रुढ़िवादिता का तो इन कवियों ने अपनाया ही, साथ ही उनका अनुकरण भी इनके लिए रुढ़ि हो गया है। स्वच्छंदवाद की प्रतिन्यात्मक शक्ति के रूप में धार्मिक सांप्रदायिकता का उल्लेख हुआ है। कदा तथा है कि स्वच्छंद प्रवृत्ति तथा अनुगूनि जन्य समन्यय के कारण साधक कवि अपने दृष्टिकोण में स्थिर रहें। कबीर द्वैताद्वैत विवर्जित सध्य को प्रतीयित करके भी अद्वैत विचार को अपनाते हैं और साथ ही द्वैत विचार प्रेम साधना का प्रतिपादन करते हैं। प्रेम मार्गों एक ही कवि बाबा हरिकrishण भी भारतीय विचारों को स्थान स्थान पर प्रवेश करते हैं। गुरु गुरुभावाय के शिष्य होकर भी निर्गुण मन्त्र को अस्वीकार नहीं करते हैं और साथ ही वे दास्य भक्ति का रूप भी उपरिषा मानते हैं। तुलसी रामानन्द की शिष्य परम्परा में माने जाते हैं; पर वे अद्वैत तथा विशिष्टाद्वैत को स्वीकार करके आत्म निर्भर भक्ति का प्रतिपादन करते हैं। यह सब होते हुए भी इनके विचारों के आधार में कुछ निश्चित दार्शनिक सिद्धान्त हैं और अपनी समष्टि में इनकी अपनी अलग विचारधारा भी है। विचार का यह रूप उनकी साधना की प्रतीति बनता है और साधना का रूप आध्यात्मिक होता है। इस प्रकार प्रत्येक भाग-पारा का कवि अपने आध्यात्मिक साधना में पूर्ण भाग पाया है अलग है। इस मूर्धिका के आधार पर हमारे सामने दो प्रमुख बातें आती हैं। पहले तो वे सारा धार्मिक परम्पराएँ सत्य मानती प्रवृत्ति के मार्ग में प्रतिस्थापित हैं। दूसरी प्रतिस्थापित के रूप में समान होकर भी वे अपने दृष्टिकोण में भिन्न हैं। इन दोनों बातों का प्रभाव इन युग के प्रवृत्ति संबंधी आध्यात्मिक कला पर है।

साधना और प्रकृतिवाद

§ २—प्रत्येक संप्रदाय की विचार-प्रवृत्ति और उसकी साधना का रूप निश्चित हो जाता है। आगे उसके मानने वालों को उनकी स्थापना करने की आवश्यकता नहीं पड़ती। प्रकृति में प्रेरणा नहीं जगत् और जीवन की प्रत्यक्ष अनुभूति के आधार पर सत्यों का रूप उपस्थित करने की स्वतंत्रता उनको नहीं मिलती। तर्क की जो परम्परा और विवेचना का जो रूप उनके पूर्व विकसित हो चुकता है; वही उन्हें स्वीकार कर लेना होता है। ऐसी स्थिति में जगत् का दृश्यात्मक रूप प्रकृति उस विचारक तथा साधक के लिए न तो कोई प्रश्न उपस्थित करती है और न कोई प्रेरणा देती है। इस प्रकार हिन्दी मध्ययुग की काव्य-भावना में प्रकृति के प्रति उन्मुक्त जिज्ञासा के रूप में कभी दृश्यवाद का रूप नहीं आ सका। राम, कृष्ण और प्रेमाख्यान काव्य की भाव-धाराओं में पूर्ण निश्चित दार्शनिक सिद्धान्तों का ही समन्वय और प्रतिपादन हुआ है। संत अपने विचारों में स्वतंत्र अक्षर्य लगते हैं, पर उनकी विचार-परम्परा का भी एक स्रोत है; साथ ही उनकी स्वतंत्रता विचारात्मक स्थापना तथा विरोध पर ही अधिक चलती है। क्योंकि इन समस्त कवियों ने विचार और साधना का रूप गुह्य-परम्परा से स्वीकार किया है, इस कारण इनका आप्यात्मिक क्षेत्र भी पूर्ण निश्चित तथा स्पष्ट-सिद्ध रहा है। यह साधक कवि अपने चारों ओर के जगत् तथा जीवन से प्रेरणा न प्राप्त करके अपनी साधना के लिए आप्यात्मिक वातावरण उसी परम्परा के अनुसार ग्रहण करता है। फल-स्वरूप मध्ययुग का कवि प्रकृति के दृश्य-जगत् को कभी प्रमुखतः अपनी अनुभूति का, अपने कान्य का विषय नहीं बना सका।

§ ३—अभी कहा गया है कि मध्ययुग के कवियों ने संप्रदाय और परम्परा का अनुसरण किया है, और इसलिए उनको प्रकृति से

प्रेरणा प्राप्त करने का अवसर नहीं मिला। परन्तु निम्नले प्रकरण में हम कह चुके हैं कि इन कवियों की प्रकृतियाँ किर्त भी परम्परा की बन्दी नहीं हैं। प्रश्न उठ सकता है कि यह विरोध क्यों है। वस्तुतः जब हम कहते हैं कि इन्होंने परम्परा का अनुसरण किया है, उस समय अंध अनुसरण से मतलब नहीं है। यह अनुसरण इतना ही है कि उनकी विचार धारा का आधार वन का प्राचीन विचार-धारा आती है। इसकी स्वतंत्र प्रकृति का अर्थ है कि इन कवियों में सभी सिद्धान्तों के विभिन्न सत्यों को समन्वित रूप से देखने की शक्ति थी। इस क्षेत्र में धार्मिक काल के साधक कवि के प्रकृतिवादी होने के विषय में सब से बड़ी बाधा थी, उसका विचार-आत्मक होना। यह इस युग के काव्य की स्वच्छन्द-भावना के विरोध में सब से बड़ी प्रतिक्रियात्मक शक्ति रही है; और जिसका उल्लेख पौछे किया गया है। वस्तुतः जैसा प्रथम भाग के प्रथम प्रकरण में संकेत किया गया है; आध्यात्मिक भावना का विकास मानव के अन्दर दार्शनिक चेतना से पूर्व ही हो चुका था। और इस आध्यात्मिक चेतना का आधार बाह्य जगत् के प्रभाव ही कहे जा सकते हैं। जिस जाति ने इस आध्यात्मिक भावना को प्रमुख रखकर ही बार बार दार्शनिक चेतना का प्रश्न उठाया है; उसमें प्रकृति का प्रश्न, उसके प्रति जिज्ञासा का भाव प्रबल हो उठता है। एक बात और भी है। सभी देशों और सभी कालों में दार्शनिक चेतना और दार्शनिक भावना इतनी प्रबलता से उसके कवियों को प्रभावित भी नहीं करती। ऐसा तो मध्ययुग में रीति-काल में देखा जा सकता है। एक सीमा तक दार्शनिक परम्पराओं के प्रभाव से मुक्त कवि दार्शनिक चेतना की ओर बढ़ता है, तो वह प्रकृति और जगत् के माध्यम से आगे बढ़ता है। योरोप तथा इंग्लैंड के स्वच्छन्द-युग के कवियों का प्रकृति संबंधी आकर्षण इसी सत्य की ओर संकेत करता है। बाद में जब दार्शनिक चेतना विकसित होने लगी, उस समय आध्यात्मिक साधना अन्तर्मुखी हो उठती है।

इस सत्य के बिना हम भारत के प्राचीन आध्यात्मिक इतिहास को सामने रख सकते हैं।

§ ४—वैदिक-काल प्रकृतिवादी कहा जा सकता है। उसमें प्रकृति की विभिन्न शक्तियों की उपासना की जाती थी। उस युग की प्रार्थनाओं के मूल में धार्मिक अध्यत्मि-भावना का विकास वस्तु-परक आधार पर हो रहा था।^१

कलभूति का

आधार—'वसु २

प्रथम भाग के प्रथम प्रकरण में इस बात का उल्लेख किया गया है कि दिक्काल की अस्पष्ट भावना और माध्यमिक गुणों की भ्रामक स्थिति से आदि मानव के मन में अपने चारों ओर फैली हुई प्रकृति के प्रति एक भव की भावना उत्पन्न कर दी थी। बाद में व्यक्तीकरण के आधार पर मानव ने उसे अधिक प्रत्यक्ष रूप से देखा होगा। प्रकृति पूजा में यही सत्य अभिहित है।^२ प्रकृति के व्यक्तीकरण के आधार पर ईश्वर की भावना का विकास हुआ है, और इस आध्यात्मिक भावना के मूल में वास्तव दृश्य अगत् था। परन्तु दार्शनिक चेतना के विकास में यह

१ को० ७० ७० ३६०; अर० ४० २१०; प्रक० —'दि वैक प्राकृत्य'
२० १—'सर्व से पूर्व इसका जन्म, यहिप कि अन्वेष प्रकृति-शक्तियों के व्यक्तीकरण का बहुत बड़ा प्रयत्न-संग्रह है। इस प्रकार यह धार्मिक चेतना के विकास की प्रारम्भिक अवस्था प्रस्तुत करता है जो धर्म के वस्तु-परक आधार कहा जा सकता है। दूसरी ओर अन्वेषण में धर्म का मनस्-परक आधार है।'।

२ बर्गिष जीव देवता: मे० ७० ७० ३६० २१०—'सर्व प्रथम प्रकृति-पूजा के विषय में जिससे मेरा मतलब प्रकृति के रूपों की पूजा से है, उसमें चेतना मानी जाती है, जो स्वयं को जानि पहुँचने का प्रयत्न करने की इच्छा या शक्ति से संरक्षित है। . . . इस प्रकार जिसका हम प्रकृति-पूजा कहते हैं, प्रकृति के रूपों के व्यक्तीकरण पर आधारित है।

बहिर्मुखी भावना अन्तर्मुखी होती गई—और वाय प्रकृति का स्थान आत्म-विचार ने लिया है। इस आत्म-चेतना के जाने पर प्रकृति के देवताओं का आतंक तथा आकर्षण जमाने पर उपनिषद्-कालीन ऋषियों ने दृशात्मक जगत् के विस्तार में अपनी आत्म-चेतना का विस्तार देखा।^३ इस पर उपनिषद्कार अपने दृष्टिकोण में नवोद्भववादी हो चुका नहीं रह गया था; वह प्रवृत्ति की ओर विशेष ध्यान नहीं दे सका।^४ प्रकृति दृश्यमान् भावमान् रह गई थी जो सांसारिक भ्रम के रूप में थी।^५ फिर भी इस काल में आत्मानुभूति के आधार पर सर्वचेतनवादी हिन्दी-साहित्य का भक्तियुग जिस वेदान्ती दार्शनिक आधार पर उत्पन्न हुआ है उसकी समस्त प्रेरणा विचारवादी और तर्क-प्रधान है और मध्ययुग की आध्यात्मिक साधना भावात्मक होकर भी बुद्धिवादी दर्शन के आधार पर खड़ी है। वैदिक युग में दृशात्मक प्रकृति ही आध्यात्मिक भावना और वातावरण की आधार थी। उपनिषद् काल में आत्मानुभूति से दार्शनिक चिंतन आरम्भ होता है, परन्तु दृश्य-जगत् में आत्म-प्रसार देखने के लिए आधार था। हिन्दी मध्ययुग में उपनिषद्-कालीन अनुभूत सत्तों की स्थापना तो हो सकी, पर उनका आधार तर्क

३ टी० स० उ० कि०: अ० २० का० शाना ४०: प्र० १०—‘दि वैत प्रवृत्तिः’ इ० ।
 ४ उपनिषदों में ‘माया’ शब्द का प्रयोग कई भावों तथा अर्थों में हुआ है। उनमें भावमान् भ्रम के अर्थ में भी ‘माया’ का प्रयोग कई स्थानों पर किया है। इवे० उ० १० में कहा गया है—[ईश्वर का ध्यान करने से, घटने कुछ होने पर और उसके अस्तित्व में प्रवेश करने पर ही संसार के महान् भ्रम से मुक्ति मिलती है।] ‘तस्याभिप्रायानात् योऽन्यात् तत्त्वमात्रम्’

रहा है। इसका कारण यह था कि पिछले भिद्वानों के सामने अपना मत रखना था। फिर इसी दार्शनिक स्वापना के आधार पर इस युग की साधना की नींव पड़ी है।^५ ये साधक कवि इस क्षेत्र में अपने आचार्यों के प्रतिपादित सत्त्वों को अपनी अनुभूति से आध्यात्मिक साधना का विषय बनाते हैं। उपनिषद् काल में अन्तर्मुखी अनुभूति से विचार की ओर बढ़ा गया था, पर इस मध्ययुग में विचार से भावानुभूति की ओर जाने का क्रम हो गया। परिणाम स्वरूप इस युग के कवियों की भाव-धारा में प्रकृतिवाद को स्थान नहीं मिल सका, वे प्रकृति से अपना सीधा संबंध नहीं स्थापित कर सके।

§ ५.—भारतीय प्रमुख विचार परम्पराओं में ब्रह्म परम तत्त्व स्वीकार किया गया है और प्रकृति का उसका आवरण है, वास्तव स्वरूप है या उसकी शक्ति की अभिव्यक्ति है। किसी रूप में हो प्रकृति उसी परम तत्त्व को लेकर है। हिन्दी मध्ययुग के भक्त कवियों का मत इसी दार्शनिक दृष्टभूमि पर बना है और इस कारण इनके काव्य में प्रकृति का रूप इन विचारों से बहुत दूर तक प्रभावित है। हम देखते हैं कि वैदिक प्रकृतिवाद उस युग के देवताओं के व्यक्तीकरण से आगे बढ़कर एक देववाद के रूप में उपस्थित हुआ था और यही एकदेववाद वैदिक एकत्ववाद तक पहुँच गया था। यह वैदिक एकत्ववाद या अद्वैतवाद का रूप ब्राह्म जगत् या प्रकृति से ही प्राप्त हुआ था। उसके आधार में प्रकृति का व्यापक विस्तार था। परन्तु उपनिषदों का चरम-तत्त्व

५ कां० सं० च० हि०: आर० डी० एन्गटे: प्र० - दि नेक प्रोफेस, पृ० ११—'तपस्य गारह-सी वर्ष बाद, अब दूसरी बार वेद-दर्शन के निर्माण उपनिषद्-कालीन श्रुतियों के द्वारा प्रस्तुत आधार पर अपने सत्त्वों को स्थापित करने लगे, तो फिर नए धर्म के पुनरुत्थान का रूपा प्रकट हुआ। पर इस बार के पुनरुत्थान में धर्म का रूप रहस्यमय से अधिक चौड़े था।'

अन्नमुंसी सत्य हो उठा है। उपनिषदों में सप्रपंच अथवा निष्प्रपंच अथवा निर्गुण दोनों ही रूपों में चरम-तत्त्व का बखाना है। बाद में शंकर ने उपनिषदों के आधार पर निष्प्रपंच निष्काम का प्रतिपादन किया और इसीलिए उन्होंने जगत् की उत्पत्ति अनेकता की प्रतीति के लिए माया का सिद्धान्त स्वीकार किया। उपनिषदों में सप्रपंच की भावना के साथ दार्शनिक चेतना के आधार पर विकसित हुई है। इस कारण उनमें प्रकृति के प्रमाणों से चरम-तत्त्व की कल्पना तक पहुँचने के लिए प्रेरणा मिलती है। इन स्थलों पर श्रुतियों की दृष्टि सर्वेश्वरवादी है। बाद में परित्याग बदल चुकी थी। जिस मायावाद का प्रतिपादन शंकर ने किया है, उसी रूप में उपनिषदों में नहीं मिलता। पर इत्यात्मक के अर्थ और भ्रम के रूप में इसका मूल उपनिषदों में है। यही विचार जगत् की रूपात्मकता की व्याख्या करने के लिए मायावाद में आता है और वह भारतीय विचार परम्परा में किसी न किसी प्रकार से निर्दिष्ट भावना से संवन्धित अवश्य रहा है। बौद्ध-धर्म की निवृत्ति भावना ने संसार की परिवर्तनशीलता तथा क्षणिकता से जो रूप पाया है, वह उपनिषद् में भी पाई जाती है। बाद में बौद्ध-धर्म के साथ ही वह

६. विमल का जगत् में इस प्रकार का वर्णन किया है किन्तु ६६/१ है
 व्यापक सत्य का आकाश विज्ञा है। 'व्यापकः अणुरण्य मण्डले वसि
 स्तोऽप्यन्धमसौ विष्णुः' (विष्णुः १) ब्रह्म ० ३ ८, ९) [वि. म. १, ११] ब्रह्म
 का परम रूप से जगत् में सर्वत्र और चरित परम विरह दुरित है।
 अतः 'ब्रह्म' निरवयव सर्वत्र समस्त स्वस्ति निष्काम सर्वकार।

[१८] में समस्त सर्वत्र और ब्रह्म की उत्पत्ति हुई, इसमें सभी की ही
 परिधि ब्रह्म है। सर्वत्र और सर्वत्र और ब्रह्म की ही उत्पत्ति है। सभी ब्रह्म
 ब्रह्म की ही परिधि ब्रह्म है। ब्रह्म ब्रह्म ब्रह्म है।

के विचार को लेकर व्यस्त था और जनता को उसने कल्पना देकर संतुष्ट कर दिया था। ईश्वर या भगवान् की जनता में एक बार प्रचलित हो जाने के बाद, उसमें किसी या किसी प्रश्न के लिए स्थान नहीं रह जाता। जिस प्रकार तत्व की खोज में, आत्मानुभूति के आधार पर परम आत्मवान् की कल्पना सामने आई हैं; उसी प्रकार प्रकृति शक्तियों के कारण और सामूहिकरण को जब मानवी आधार मिल गया तब का रूप सामने आता है। इस स्थल पर प्रथम भाग के द्वितीय प्रकरण का उल्लेख कर देना आवश्यक है। उसमें विस्तार से विवेचना गई है कि मनस् तथा वस्तु की क्रिया प्रतिक्रिया किस प्रकार एक वस्तु-स्थिति से दो सत्यों का बोध कराती है। वैदिक युग में बहुदेवता एकदेववाद में परिवर्तित हो चुका था और जिस समय से एक देवता को सर्वोपरि मानने की भावना उत्पन्न हो जाती है, उसी समय से ईश्वरकी कल्पना का प्रारम्भ मानना चाहिए। वैदिक मंत्रों में ही प्रकृति की भौतिक-शक्ति की कल्पना से कमशः देवता का व्यक्तीकरण भावात्मक होता गया है और इस व्यक्तीकरण में आचरणालङ्घन गुणों तथा आध्यात्मिक चरित्रों का संयोग होता गया।^१ ऋग्वेद की शक्ति का योग भी करने लगे थे। देवता के साथ कर्त्ता और कारण की भावना जुड़ गई और साथ ही मृत्यों की जीवन संरन्ध्र व्यवस्थाओं से भी उसका संयोग हो गया। देवता के व्यक्तीकरण

चन्द्रमा और तारे अपने ही प्रकाश से प्रकाशवान् हैं। क्या शिवली मानों स्वाभाविक चमक से चमकते हैं? और भागे चलकर वह कहता है—'त हा सुम्हो' मानि न पदतारकं नेमा विधुगो भ.ति कुतोऽयमग्निः। तमेव माग्नु-मानि सर्वं तस्य भासा सर्वमिदं विधाति।' (कठो० २।५।२५)

१. इन्द्रादग्नीविद्या आर्च रितिविज्ञान प्रत्यक्षः

की इस प्रकृति और समाज की सम्मिलित स्थिति को ईश्वर के रूप में समझा जा सकता है। ईश्वर के आचरणात्मक व्यवस्थापक रूप के मूल में आदिम मानव की प्रकृति शक्तियों के प्रति भय की भावना सन्निहित है। बाद में सामाजिक आधार पर मानवीय मनोभावों का संयोग व्यक्तीकरण के साथ हुआ है।^{१०} वैसे वैदिक युग में भी मानवीय भावों के व्यक्तीकरण रूप देवताओं का उल्लेख हुआ है।

इस प्रकार ईश्वर की धार्मिक कल्पना, वैदिक एकदेववाद के विकसित होते रूप में समस्त भौतिक तत्त्वों के कर्त्ता का रूप और उस व्यक्तीकरण में आचरणात्मक व्यवस्थापक और भावात्मक उपास्य के रूप के मिल जाने से प्राप्त हुई है। यद्यपि उपनिषद्-कालीन दृष्टा आत्मातुल्य दार्शनिक है, ईश्वर की पूर्ण कल्पना का विकास इसी युग में हुआ है। श्वेताश्वेतर उपनिषद् में ईश्वर की कल्पना है।^{११} आगे चल कर पौराणिक-युग में यह कल्पना त्रिदेवों के रूप में पूर्ण होती है। ईश्वर सृष्टा है, पालन कर्त्ता है और साथ ही संहार भी करता है। इसमें सर्जन और विनाश प्रकृति का योग है और पालन की भावना मानवीय है। भारतीय दर्शन की कोई भी विचार-धारा रही हो, साधना में ईश्वर का स्वरूप कुछ भी माना गया हो; परन्तु भारतीय जनता में ईश्वर की भावना आज भी इसी रूप में चली आती है। इस प्रकार भारतीय विचारों और भावों दोनों में ईश्वर का एक आधार रहा है। इस आधार के बिना एक पत आगे नहीं बढ़ी

गया है। परिणाम स्वरूप धार्मिक काव्य के साधक-कवि की प्रति जिज्ञासा नहीं हुई। तर्क और विशुद्ध ज्ञान के क्षेत्र में तो व्यवहार की सीमा में भगवान् की स्थापना थी। सब कुछ करने वाला और मिटानेवाला है ही; फिर प्रश्न उठता ही नहीं कि यह सब क्या है, कैसे हुआ और क्यों है। इस हिन्दी साहित्यमयुग में मुसलमानी एपेस्वरवाद का रूप भी जनता के सामने प्रकट था। भारतीय ईश्वर की कल्पना के आधार में अद्वैत मत आत्म-तत्त्व जैसी एकता की भावना रही है; परन्तु मुसलिम एपेस्वरवाद एकान्तरूप से एक की कल्पना लेकर चलता है जिसमें परिम्यात और परापर की भावना नहीं है। इसका ईश्वर एक शासक और अधिष्ठाता के रूप में है। हिन्दी मध्ययुग में इस भाव-धारा का प्रभाव कबीर आदि संतों पर केवल खंडनात्मक पक्ष तक ही सीमित है; पर दूसरी प्रेममार्गी कवियों में प्रायः है। इस शासक रूप ईश्वर के समक्ष प्रकृति सज्जना का प्रश्न आता ही नहीं और प्रकृति के रूप के प्रति आकर्षण की समस्या उठती ही नहीं।

§ ७—इस विषय में एक बात का उल्लेख कर देना आवश्यक है, जिससे मध्ययुग की आध्यात्मिक साधना में प्रकृति के रूपों पर विशेष प्रभाव पड़ा है। और इससे भी इस युग के काम्य में प्रकृतिवाद को स्थान नहीं मिल सका। हिन्दी

प्रेम-भा.वना।

साहित्य के मध्ययुग की साधना का रूप प्रेम है जिसका आधार 'रति' का स्थायी भाव कहा जा सकता है। माधुर्य्य भक्ति प्रेम साधना का एक रूप है। तुलसी की भक्ति-भावना अवश्य दारय-भाव की है, परन्तु इसमें भी सामाजिक आधार पर एक महत्त्व के प्रति प्रेम की भावना सन्निहित है। इस प्रकार इस युग की भाव-साधना पूर्ण रूप से सामाजिक आधार पर स्थापित है। प्रेमी साधक जब अपने धाराप्य के प्रति आत्म-निवेदन करता है, उस समय वह मानवीय भावों का आधार महसूस करता है। मध्ययुग की भावात्मक उल्लास की

प्रधान साधना की प्रतिक्रिया थी। वैदिक युग की जीवन संबन्धी उत्सुकता और शक्ति चाहना उपनिषद्-काल की अन्तर्मुखी चिन्तन-धारा में जीवन और जगत् से दूर हट गई। संसार की क्षणिकता और दुःखवाद से यह निवृत्ति की भावना बौद्ध-काल में अधिक बढ़ी गई। परन्तु जीवन के विकास और उसकी अभिव्यक्ति के लिए यह दुःखवाद और निवृत्ति-मार्ग अवरोध थे। यह परिस्थिति आगे नहीं चल सकी। जीवन को अपना मार्ग खोजना ही पड़ा।^{१२} मध्ययुग में फिर जीवन और जगत् के प्रति जागरूकता बढ़ी। लेकिन स्वतन्त्र पिछली विचार-धारा के फल स्वरूप इस आकर्षण का रुत दूर हो चुका। इस नवजागरण के युग में अनन्त आनन्द और उत्साह के रूप में जीवन तथा जगत् दोनों को ग्रहण किया गया। और एक रूप का केन्द्र हुआ भगवान् का रूप, जिससे इस आनन्द भान्द में विस्तार में, अनन्त जीवन, चिर यौवन तथा राशि राशि शक्ति उल्लसित हो उठा। यह नया जागरण, नया उत्थान ईश्वर साहित्य का भक्ति आन्दोलन था।^{१३} इस भाव-धारा के अनुसार मानवीय भावों की प्रधानता है जो भगवान् के आनन्द के प्रति संबोधनशील हो उठती है। फलस्वरूप इस युग में प्रकृति-संज्ञा नहीं मिल सका, काव्य में प्रकृति को प्रमुख स्थान नहीं मिल सका हम देखेंगे कि प्रकृति में जीवन का आनन्दोत्साह ईश्वर-साहित्य का जो रूप इस काव्य में मिलता है, वह या तो भगवान् के प्रति प्रतिबिम्बित लगता है और या वह भगवान् के प्रति

के अर्थ में प्रयुक्त है।

१८—ऊपर त्रिन कण्ठों का उल्लेख किया गया है, स
से उनसे हिन्दी साहित्य के मध्ययुग के धार्मिक काव्य क
भारतीय सर्वेश्वरवाद संबंधी दृष्टिकोण निश्चित होता है। क
कारण ईदिक युग से भारतीय विचार-पा
प्रमुख प्रेरणा देनेवाली प्रकृतियों के रूप में रहे हैं। भारतीय वि
धारा में ब्रह्म की इतनी स्पष्ट-भावना और ईश्वर का इतना व्यक्त
रहा है कि भारतीय सर्वेश्वरवाद में ब्रह्म की भावना और ईश्वर
रूप ही प्रथम है, प्रत्यक्ष है। और प्रकृति उसी भावना में, उसी
में अन्तर्गता है, उसका स्वतंत्र अस्तित्व किसी प्रकार से स्वीकार ना
किया जाता। पश्चात् सर्वेश्वरवाद प्रकृति के माध्यम से एकत्व
और एकात्म की ब्रह्म भावना को समझने का प्रयास वाद तक करता
रहा है। इसी कारण उनके काव्य में प्रकृति में ब्रह्म-चेतना के परा-
व्याप्त होने की भावना अधिक मिलती है। प्रमुख भारतीय मन से
प्रकृति तो दृश्यमान है, भ्रामक है, और उसकी सच्चा व्यावहारिक
दृष्टि से ही सत्य। प्रतिदिन के व्यवहार में सामने आनेवाले स्पर्श
को स्वीकार भर कर लिया गया है। प्रकृति में जो सत् है वह जीव
और ईश्वर दोनों का अंश है; इसलिए वह कभी जीव की दृष्टि से
देखी जाती है और कभी ईश्वर के रूप में अनाभूत हो उठती है।
व्यापक भारतीय मत से प्रकृति का यही सत्य है।^{१४} पूर्व और पश्चिम
को लेकर प्रकृति के संबंध में यह बहुत बड़ा अन्तर है। हम देख

१४, इन्साह० रि० पथि०: गॉड्स (हिन्दू)—आपका रूप से पश्चात्
सर्वेश्वरवाद ईश्वर की प्रकृति में परित्याग मानता है। पर भारतीय के लिए
प्रकृति ईश्वर में अनाभूत हो जाती है। ... इस प्रकार सिद्ध हो कि, इस्लाम
सत्य के समन्वय के प्रयास में, सत्य ही परम सत्य को प्रस्तुत करने में प्रकृति
स्पष्ट का कोई ब.सर्वविद अस्तित्व स्वीकार नहीं किया जाता।

चुने हैं कि प्रारम्भिक वैदिक युग में भारतीय सर्वेश्वरता की भावना प्रकृति के माध्यम से ही किसी व्यापक सत्ता की ओर बढ़ी थी। परन्तु एक बार ब्रह्म-तत्त्व स्वीकार हो जाने पर, ईश्वर की कल्पना पूरी हो जाने के बाद भारतीय विचार में सर्वेश्वरता तथा काव्य-रूप में प्रकृतिवाद के लिए स्थान नहीं रह जाता। प्रकृति का दृश्यमान सत्य केवल परिवर्तनशील है, क्षणिक है; यह व्यापक न होकर केवल कारणात्मक और सापेक्ष है। ऐसी स्थिति में प्रकृतिवाद भारतीय दृष्टि से केवल एक मानसिक भ्रम स्वीकार किया जा सकता है। वस्तुतः मध्ययुग के निर्गुणवादी संतों की दृष्टि से प्रकृति भ्रम है, मिथ्या है, और सगुणवादी भक्तों की दृष्टि में प्रकृति का सारा स्वरूप ईश्वर-सिद्धान्त में निक्षेप हो जाता है।^{१५}

इन सिद्धान्तों के आधार पर हम आगे की विवेचना में देखेंगे कि जिस काव्य परम्परा में ब्रह्म (और ईश्वर का भी) का जो रूप स्वीकार किया गया है उसमें प्रकृति का रूप उससे प्रभावित है। साथ ही ऊपर की समस्त विवेचना को लेकर पर हम इन सिद्धान्तों को आधार रूप से प्रयुक्त कर सकते हैं। हिन्दी मध्ययुग के साधना काव्य में ब्रह्म की भावना और ईश्वर के रूप के प्रत्यक्ष रहने के कारण इस युग के सर्वेश्वरवाद में ईश्वर में प्रकृति का अन्तर्भाव है। ईश्वर प्रकृति में परिध्यात है और इस प्रकार इस युग के काव्य के आध्यात्मिक वातावरण के लिए दार्शनिक तथा साधनात्मक दोनों पक्षों में प्रकृति-वाद उपयुक्त नहीं हो सका। इस युग के काव्य में आध्यात्मिक क्षेत्र में प्रकृति कभी मूल प्रेरणा के रूप में नहीं आ सकी। फिर भी हिन्दी मध्ययुग की आध्यात्मिक साधना और उसके आधारभूत दर्शन में माया के रूप में प्रकृति नितान्त भ्रम तथा असत्य नहीं है। संतों को

१५ इन्द्रोदयश्च न दृदि सखी भवति दि हिन्दु हॉस्पिटलः देना म्यूनीनः दि न्तेसिकन प्रिन्सिपलः पृ० ४२।

छोड़कर अन्य साधकों ने प्रकृति को सत् (तत्त्व) के रूप में
परन्तु हम आगे देख सकेंगे कि प्रकृति उनके ईश्वर रूप में
ही हो उठती है।

सन साधना में प्रकृति-रूप

१६—संत साधकों की विशेषता उनकी साधना तथा वि-
पद्दति का सहज रूप है। सहज शब्द संत-काव्य की आधार वि-
सहज विषय है। इनकी विचार-धारा की पृष्ठभूमि में अ-
परम्पराएँ हैं, पर इन्होंने अपनी समन्वित दृष्टि
इन सब को अपने सहज सिद्धान्त के अनुरूप कर लिया है। अतः
विचार-पद्धति में कबीर नाप-पंथियों से बहुत दूर तक प्रभावित हैं;
परन्तु साधना के क्षेत्र में इन्होंने अनुभूति और प्रेम का मार्ग चुना
है। और संतों के इस मार्ग में सभी सिद्धान्त सहज होकर ही उपार्यन
होते हैं। कबीर आदि संतों में विरोध दिखाई देने का कारण भी यही
है।^{१६} हम देख चुके हैं कि गिद्धले युगों में प्रकृति के उन्मुक्त क्षेत्र से
निजाता दृष्ट चुकी थी और सृष्टि तत्त्व का निरूपण तर्क तथा अनुमान
के आधार पर होने लगा था। संत साधक भी इस तर्क तथा विचार
की परम्परा को छोड़कर उन्मुक्त होकर प्रकृति के सामने नहीं उभा हो
सका। परन्तु अपनी सहज भावना में वह प्रकृति के प्रति आपसी
अवश्य दिखाई देता है। कबीर पूछ उठते हैं—

“प्रथमे गगन कि पुहपा प्रथमे; प्रथमे पयन कि पाणी।
प्रथम चन्द कि सूर प्रथम प्रभु, प्रथमे कौन विनाणी।
प्रथमे दिवस कि रैखि प्रथमे प्रभु, प्रथमे बीच कि रातें।
कहे कबीर जहाँ बसहु निरंजन; तहाँ कहु आदि कि हृन्द।”
इस पद के अन्तर्गत नापपंथी सृष्टि-प्रतीकों का आधार होने पर भी,

साधक का ध्यान निश्चय ही व्यापक विश्व-सर्जना पर है। प्रभु की सर्वप्रथम भावना के सामने उसको यह प्रश्न अधिक ज्वलता नहीं। फिर भी उसका प्रश्न है—नश्वर सर्जना में प्रथम कौन माना जाय? दाह अधिक तार्किक नहीं है। और इसलिए वे सर्जन-क्रम के प्रति अधिक प्रत्यक्ष रूप से प्रश्नशील हुए हैं—‘हे समर्थ यह सर्जन देखा नहीं जाता। कहाँ से उत्पत्ति होती है और कहाँ निलय होता है। पवन और पानी कहाँ से हुए और पृथ्वी-आकाश का विस्तार जाना नहीं जाता। यह शरीर और प्राण का आकाश में संचरण कैसे हुआ। यह एक ही अनेक में कैसे प्रकट हो रहा है फिर यह विभिन्नता एक में कैसे विलीन हो जाती है। सृष्टि तो स्वयं नकिन्, मुग्ध है; हे दयालु इसका नियमन किस प्रकार करते हो!’^{१०} यहाँ साधक के मन में सर्जन के प्रति जिज्ञासा है, आश्चर्य है; पर उसके सामने अपने ‘प्रभु’ की भावना भी स्पष्ट है। इस कारण प्रकृति के रूपों तथा स्थितियों के प्रति जिज्ञासा केवल उनके उत्तर को स्पष्ट करने के लिए है।

क—और यह उनके आराध्य की भावना इनके सामने प्रत्यक्ष रहती है। वास्तव में प्रकृति के प्रति जिज्ञासा भी संत साधक में ब्रह्म विषयक प्रश्न को लेकर ही है। संत साधकों की प्रकृति के रूप के प्रति कोई आकर्षण नहीं और कोई कारण भी नहीं, जब उनको अपनी साधना का विषय उसके परे ही मिलना है। संत साधक प्रकृति की क्रिया-शीलता और परिवर्तनशीलता के आधार पर सृष्टा की कल्पना दृढ़ करना चाहता है। यह सर्जन के विस्तार में पृथ्वी, आकाश या स्वर्ग में अपने दलल देव को देखना चाहता है। यह जल, दल, अग्नि और पवन में व्याप्त हो रहे अपने आराध्य को पूजता है; और सूर्य-

चंद्र की निकटता में उसे खोजता है।^{१८} साधक के समस्त सर्जन के प्रति जिज्ञासा अधिक दूर तक चल भी नहीं सकती, क्योंकि उसा उसके सामने प्रत्यक्ष है—

“आदि अंति सब भावे षड्, ऐसा समग्र सोर ।

करम नहीं सब कुछ करै, यौं कलि घरः बनार ॥” (दादू)

§१०—सर्जन के प्रति प्रश्न ने और ब्रह्म की प्रत्यक्ष भावना में साधकों को सृष्टा के प्रश्न पर पहुँचाया है। इस सीमा पर वे एपेक्ष-वादी जान पड़ते हैं। यह भावना विचार के क्षेत्र

(हेतुबलवादी)

भावना

में कबीर में भी मिलती है और अन्य संत-कवियों में अपने अपने विचारों के अनुसार पाई जाय

है। दादू के अनुसार प्रकृति सर्जना का रचयिता राम है—“जिसने प्राण और गिह का योग किया है उसी को हृदय में धारण करो। आकाश का निर्माण करके उसे तारकों से बिसने चित्रित किया है। सूर्य-चंद्र को दीपक बनाकर बिना आलंघन के उन्हें बह संचरित करता है। और आश्चर्य ! एक शीतल तथा दूसरा उष्ण है; ये अनन्त कला दिखाते हुए गतिशील हैं। और यही नहीं, अनेक रंग तथा धनिर्वाली वृष्णी की, सातों समुद्रों के साथ जिसने रचना की है। जल-मल के समस्त जीवों में जो व्याप्त होकर उनका पालन करता है। जिसने पवन और पानी को प्रकट किया है और जो वर्षा पाराओं में वर्षा करता है। नाना प्रकार के अठारह कोटि देवों को

१८ उक्त ० दादू: १६ ५८—

“अनख देव गुर देवुनखः । कहाँ रही त्रिगुण बनि रह ।

भरती गवन बगदु कनिचः । तीन लोक में कहाँ निरगद

जक बल बबद वरना पूर । यदि गुर निकट है दूर ।

मंदर कोय भोग बरबर । अन्ध कोय को कर ॥

अनख देव गति लखी न कह । दादू पूछे यदि मुमुक्षु ॥

सींचनेवाले बही हैं।^{१९} परन्तु संतों का यह एक्केश्वरवाद मुसलिम एक्केश्वरवाद से नितान्त भिन्न है। उसमें ईश्वर का विचार एकछत्र सम्राट के समान है जिसकी शक्तियाँ असीम और अप्रतिहत हैं। परन्तु व्यापक होने की भावना उसमें नहीं पायी जाती। यहाँ दादू कहते हैं—‘पूरि रह्या सय संगे रे’। इस प्रकार संत प्रकृति में जिस सृष्टि की भावना पाते हैं वह उपनिषदों में उल्लिखित तथा भारतीय विचार-धारा से पुष्ट सप्रपंच-भावना के समान है।^{२०} मुन्दरदास में इसका और भी प्रत्यक्ष रूप मिलता है, क्योंकि अद्वैत-भावना का उनपर अधिक प्रभाव है। उनका सप्रपंच ब्रह्म—‘आकाश को तारों से विभूषित करता है और उसने सूर्य-चन्द्र को दीपक बनाया है। सप्त द्वीपों और नव सत्रों में उसने दिन रात की स्थापना की है और पृथ्वी के मध्य में सागर और सुमेरु की स्थापना की है। अष्ट-कुल पर्वतों की रचना उसने की है जिनके मध्य में नदियाँ प्रवाहित हैं। अनेक प्रकार की विविध वनस्पतियाँ फल फूल रही हैं जिन पर समय समय पर मेघ आकर वर्षा करते हैं।^{२१} वस्तुतः यहाँ सृष्टि प्रकृति के आश्रय से अपने ही गुणों को प्रसरित करता है। वह अपने से अलग पलग सृष्टि कर्त्ता नहीं है। चाये हम देखेंगे कि सूफी प्रेममार्गियों से इस विषय में इनका मतभेद है।

§११—संतों ने संसार को क्षणिक माना है, परिवर्तनशील स्वीकार

१९ शब्द० दादूः पद ३४३

२० दि मिश्रण स्कृण ऑव हिन्दी दोषही : पी० सी० बङ्गवात : प्र० २, पृ०: २० ।

२१ मन्वा० मुन्दर०: शुन चरति निस नी का पद । संजन के संग्रह में मुन्दरदास में एक पद और मिलता है—‘नखर राखी नई पद’ (राग रासमरी पद ५) इसमें भी सोनामि शुशामक संजन का बात बही गई है ।

आध्यात्मिक साधना में प्रकृति-रूप

किया है। प्रकृति की परिवर्तनशीलता दार्शनिक चेतना को सशक्त रही है। आत्म-तत्त्व के स्थायित्व को स्थापित करने के लिए भी यह एक आधार रहा है। प्रवहमान् प्रकृति यह एक आधार रहा है। पहले ही संकेत कर चुके हैं कि मध्ययुग के साधकों ने विचार-प्रवाह से ही सत्य को ग्रहण किया है। यही कारण है कि वे विश्व-परिवर्तन की ओर ध्यान रखते हुए भी उन पर अधिक ठहर नहीं सके; और उन्होंने उसके परिवर्तन तथा उसकी क्षणिकता में आत्म-तत्त्व का संकेत नहीं दिया है। बात यह है कि इनके पूर्व ही अद्वैतवाद ने दृश्यमान् जगत् की क्षणिकता के साथ उसको अनुभव करनेवाली आत्मा को सत्य स्वीकार किया था। उपनिषद्-काल से यह तत्त्व दृश्यमान् प्रकृति के परे आत्म-तत्त्व के रूप में स्वीकृत चला आया है।^{२२} इस कारण संतों ने जीवन के विस्तार में ही अधिक परिवर्तन दिखाया है; उनके काव्य में प्रकृति की दृश्यात्मकता नहीं है। छि भी प्रतीकात्मक कल्पना में प्रवहमान् प्रकृति का रूप यथ-तथ मिल जाता है। सुन्दरदास विश्व-सर्जन की कल्पना एक महान् वृक्ष के समान करते हैं। यह वृक्ष चिर नवीन है; इसमें एक ओर सपन पल-कृश का वसंत है तो साथ ही भरते हुए पत्तों का पतझड़ भी है। ऐसे

२२ इंडियन फ़िलोसफ़ी; एस्० राधाकृष्णन्; (हि० भाषा) अर्थ प्र०, १, ५१२—'मन्य के आधार पर विचार करने पर, अनुभवों का संग्रह करने

रूपामय स्वभाव को प्रकट करता है। सभी विशेष वस्तुएँ और घटनाएँ वस्तु-वाले मनस् के विरोध में बल-रूप में स्थित हैं। जो कुछ ज्ञान का विषय है, स्पष्ट न-शक्य है। ईश्वर का मत है कि साथ और भगवान्, तथ्य और दृष्टा वस्तु (ए.वा) तथा इतर विषय (छेव) के सम रूप हैं। जब कि प्रत्यक्ष-रूप है विषय समान है; आत्मा को दृष्टा है और जो प्रत्यक्ष का विषय नहीं है, वह है। (दि फ़ेनोमेनॉन्स ऑफ़ दि बल्वे); दृष्टादारण्यक (अ.इ.व० (१-४) में बल्व के मूलों पर वास्तविक आत्म-प्रकाशित की ओर संकेत करते हैं।

विश्व तब की मूल अनन्त-स्वायी काल प्रसरित है। परन्तु परिवर्तन सत्य नहीं है, क्योंकि जो सत्य है वह शाश्वत भी है। शाश्वत का आरम्भ नहीं होता; जिसका आरम्भ और अन्त होता है वह शाश्वत सत्य नहीं हो सकता। इसलिए यह भ्रम है, माया है। सुन्दर कहते हैं—

“मन ही के भ्रम में जगत् यह देखियत,

मन ही को भ्रम गये जगत् विलास है।

(सुन्द० प्र० चाख० अं २५)

यहाँ जगत् का अर्थ है सृष्टि, सजन।

४—इस प्रवहमान् परिवर्तनशीलता के स्थायी, आत्म-तत्त्व से परिचिन होना ही सत्य ज्ञान है। सुन्दर प्रकृति-रूपक में इसी श्रेष्ठ संकेत करते हैं—‘देखो और अनुभूति ग्रहण

अध्यात्म और

महा-तत्त्व का

संकेत

करो। प्रत्येक घट में आत्माराधन ही तो निरन्तर प्रसन्न खेलता है। यह कैसा विस्तार है जिसका अन्त ही नहीं आता। इस चार प्रकार के विस्तार वाली सृष्टि में खोरासी लाख जीव हैं। नभचारी, भूचारी तथा जलचारी अनेक रचनाएँ हुई हैं। पृथ्वी, आकाश, अग्नि, पवन और पानी ये पाँचों तत्त्व निरन्तर क्रियाशील हैं। चंद्र, सूर्य, नक्षत्र-मंडल, सभी देव-यक्ष आदि अनंत हैं। ये सब हैं, परन्तु इनका अस्तित्व क्षणिक है, परिवर्तनशील है। जैसे समुद्र में राशि राशि फेन, असंख्य बुदबुद और असंख्य लहरें बनकर मिट जाती हैं; और तत्त्व-रूप तबबार एक रस बिभर हैं, पर पले भर भर पड़ते हैं। यह कीड़ा का प्रक्षार गयो का त्यों पैला हुआ है और अनन्त काल बीत चुका है। परन्तु सभी संत यह जानते हैं कि ब्रह्म का विलास ही अनन्त और अखंडित है।^{११४} फिर जब क्षणिकता और प्रवहमान् के परे आत्म-तत्त्व सति-

हित है जो ब्रह्म से वसत खेलता है, तो निश्चय ही 'माया' 'अविद्या' को अलग करना होगा। सत्य की अनुभूति के लिए अविद्या को दूर करना आवश्यक है, ऐसा वेदान्त का मत भी है—'एतन्मात्रं सत्यं ब्रह्म' का मत है कि हम सत्य का ज्ञान प्राप्त नहीं कर सकते, जब तक कि अविद्या के अधिकार में हैं। अविद्या की तात्कालिक प्रणाली है अविद्या आत्मानुभूति से घन है, यह सतीत की मानसिक प्रणाली है जो आध्यात्मिक सत्य को सहस्रो भाग में कर देती है। प्रकाश का छिपना ही अन्धकार है। साधन जैसा कहते हैं, अविद्या ज्ञान की अदृश्यता है, मनस का यह घुमाव है जिससे वस्तुओं की दिक्-काल-कारण के माध्यम के अतिरिक्त देखना असम्भव हो जाता है।^{१४}

अविद्या रूप को वेदान्त के समान ही स्वीकार करते हैं जो आत्म-आकर्षण से आत्मानुभूति से वंचित रहती है। दाहू प्रवृत्ति-रूप में उल्टा माया को, अविद्या को, जीव के बन्धन के रूप में चित्रित करते हैं—

"मोहयो मृगं देखि बन अंधा, सुख नही काल के कंधा।
फूलों फिरत सकल बन माही; तिर साधे सर सुख नही ॥"^{१५}

यह काल का परिवर्तन ही है जो सभी को नष्ट करने के लिए तैयार रहता है, और उसी की ओर दाहू ध्यान ले जाना चाहते हैं। परिवर्तन पर विश्वास करने पर कोई आत्माराधन को कैसे जान सकेगा। प्रकाश को छिपाना ही तो अंधकार है। दाहू इसी प्रवृत्ति-प्रवृत्ति को देख रहे हैं—(जीवन-) रात्रि बीत चली, अब सो जागो; (ज्ञान का प्रकाश प्रदण करो) यह जन्म तो अर्जुन में भरे पानी के समान ठहरेगा नही। फिर देताते नही यह अनंत काल पड़ी-पड़ी करके भीड़ता जाग है:

^{१४} ई देवन किन सही; पन० राव कृष्णन: १४० पृष्ठ—'अविद्या' १०५—१।

^{१५} दाहू १०५, द. १५ पद १४।

और जो दिन माना वह कभी लीटता है। सूर्य चंद्र भी दिन दिन
पाणी छाया का समस्त ही दिखाने हैं। मरौवर के यानी श्रीम नद्वार
की लाम का देगो। क्या होता है। रात्रि दिन का रसो २० बरु है;
यह प्रसंगि काज काया को निगलता चला जाता है। दे हम अधिक।
विश्व में प्रसंगान करने का समय उपस्थित है; और तुमने सामागम
को परिष्कारा हो नहीं। १००० को के अनुसार नरु हा २० दे, वदल
रहा है और नरु हा रहा है। चरणी, आकाश, नद्वार मनी १० इस
प्रवाद में बंद आ रहे हैं। १२ इस नरु के पीछे एक है जो इस आकार
संजना का मन्त्राण हुआ भी नद्वारहीन है; और भी उपादानों के
बिना भी रहता है—और वह है सामागम। १००० य १२ मने १२
देना आरम्भ है कि कधीर कादि १०० में नाथ परिवर्तों की भीति
हम का नरु है। नद्वार-विनष्ट माना है। परन्तु मनी में इसे
निवेधानरु 'बुद्ध नदी' के चरु में प्रसंग नदी दिया है उनके
मिष्ट ही यह परम-मात्र है। आगे प्रवृत्ति के माधम में हम निगल
के प्रसंग म इस पर अधिक प्रवाद वह मनेगा।

§ १२—मने आने लोडान के अनुसार अनेकवाद का रसीका
करके नदी धरते। वे आने निगल हम का ही नरु अनेक दानों से
परे मानन है, और हमो को है। नद्वार-विनष्ट
आकार १००० को बहा गया है। पर यह है। नद्वार-विनष्ट, भावा
रहना। भाव-विनष्ट यह है क्या। विचार करने में रहता।

१२ २३ २४ २५ २६

१३ २७ २८ २९ ३०

१४ ३१ ३२ ३३ ३४ ३५ ३६ ३७ ३८ ३९ ४०

४१ ४२ ४३ ४४ ४५ ४६ ४७ ४८ ४९ ५०

५१ ५२ ५३ ५४ ५५ ५६ ५७ ५८ ५९ ६०

६१ ६२ ६३ ६४ ६५ ६६ ६७ ६८ ६९ ७०

७१ ७२ ७३ ७४ ७५ ७६ ७७ ७८ ७९ ८०

८१ ८२ ८३ ८४ ८५ ८६ ८७ ८८ ८९ ९०

९१ ९२ ९३ ९४ ९५ ९६ ९७ ९८ ९९ १००

“यह वेदान्त के अद्वैत की ब्रह्म-कल्पना के समान ठहरता है। ऐसा विचार इसलिए रहा है कि इन्होंने नाय-पंथी तर्क शैली अपनाया है और वे सत् अमत् के अभाव को स्वीकार करके मलवाली बौद्धों की शून्यवादी परम्परा से प्रभावित थे। इसके अतिरिक्त जब संत अद्वैत का विरोध करते हैं, तो वे उसे द्वैत का विपर्ययाय मान लेते हैं और इसमें प्रकट होता है कि संत शंकर के अद्वैतवादी तर्कों से पूर्ण परिचिन नहीं थे। इसके अनिश्चित संत अनुमृति के विपरीत को तर्क के चक्कर में डालने के विरुद्ध हैं, यद्यपि इस विषय में शंकर के समान मौन वे स्वयं भी नहीं रहे हैं। इन संतों ने निगुणरूप में जिस ब्रह्म की स्थापना की है, वह तत्त्वतः अद्वैत के स्थापित ब्रह्म के समान है। केवल भेद यह है कि शंकर ने व्यावहारिक क्षेत्र में ईश्वर की स्वीकृति दी है और संतों ने इसकी कल्पना को अपनी ब्रह्म भावना के साथ मिला लिया है। वे दोनों में भेद मान कर नहीं चलते। कर्त्तव्य प्रकृति की रूपाकार इष्टमान् सीमाओं में उसी का उल्लेख करते हैं—‘हे गोविन्द, तू एकान्त निरंजन रूप है। यह तेरी रूपाकार इष्टमान् सीमाएँ और शत चिह्न कुछ भी तो नहीं—यह सब तो माया है। यह समुद्र का प्रसार, पर्वतों की तुंग श्रेणियाँ और पृथ्वी-आकाश का विस्तार क्या कुछ है। यह सब कुछ नहीं है। तपना रवि और चमकना चन्द्र इन दोनों में कोई तो नहीं है। निरन्तर प्रवाहित पवन भी वास्तविक नहीं। नाद और बिन्दु जिनसे स्रजन कार्य चलता है; और काल के प्रसार में जो पदार्थों का निर्माण-कार्य चल रहा है, यह सब भी क्या सत्य है? और जब यह प्रतिबिम्बमान् नहीं रहता, तब तू ही, समस्त रह जाता है।”

क—कबीर के अनुसार ब्रह्म प्रकृति-तत्त्वों की नश्वरता के परे है। अद्वैत मत ब्रह्म को इसी प्रकार स्वीकार करता है। अगर सही मान

ब्रह्म का ज्ञान प्राप्त करले, तो या उसका ज्ञान और उसकी बुद्धि असीम है और वा ब्रह्म ही समीम है । प्रत्येक शब्द, जिसका प्रयोग किसी वस्तु के लिए किया जाता है, वह उस वस्तु का जाति, गुण क्रिया अथवा स्थिति संबंधी निश्चित ज्ञान का संकेत करता है। पर ब्रह्म इन सब प्रयोजनात्मक विभेदों से परे है, और प्रयागात्मक स्थितियों के विरोध में है ।^{१९} संतों ने इसी को व्यक्त करने के लिए प्रकृति-रूपों की निषेधात्मक व्यंजना की है, और यह उनके सद्ब्रह्म के अनुरूप है। दादू के अनुसार— 'यह समस्त अहं का विस्तार भ्रम की छाया है, सर्वत्र राम ही व्याप्त हो रहा है। यह सर्जन का समस्त विस्तार—धरणी और आकाश, पवन और प्रकाश, रवि-शशि और तारे सब इसी अहं का पंच-तत्त्व रूप प्रसार है—माया की मर्यादिका है।'^{२०} हम कह चुके हैं कि संत ब्रह्म को द्वैताद्वैताविशिष्ट मानते हुए भी अभाव या शून्य के अर्थ में नहीं लेते। परन्तु ये निषेधात्मक रूप में ब्रह्म का प्रतिपादन करते हैं। वस्तुतः जब उसे सत् और असत् दोनों में बाँधा नहीं जा सकता तब यही कहा जा सकता है ब्रह्म क्या नहीं है, और जो यह नहीं है। वह स्थायित्व और परिवर्तन दोनों से परे है। यह तो न पूर्ण है, न समीम है न असीम, क्योंकि यह सब अनुभवों के विरोधों पर ही आधारित है।^{२१} मुन्दरदास का ब्रह्म प्रकृति की सर्जनात्मक अतद्व्यावृत्ति में अपने को प्रकट करता है—

१९ शंकर गीत-मध्यः अध्या० १३।१२।

२० शब्दः०; दादूः पद ३९४।

२१ ६० पं०; एत० सर० कृष्णः प्र० ८: १० ५३६ (मद्य)।

“अपनिष्ट और सत् ही अकार ब्रह्म के सत् और असत् दोनों ही रूपों को अस्वीकार करते हैं, बिनसे हम अनुभव के क्षेत्र में परिचित हैं”

यह वेदान्त के अद्वैत की ब्रह्म-कल्पना के समान ठहरता है। उनका ऐसा विचार इसलिए रहा है कि इन्होंने नाथ-पंथी तर्क-शैली को अपनाया है और वे सत् अमत् के अभाव को स्वीकार करते चलने-वाली बौद्धों की शून्यवादी परम्परा से प्रभावित थे। इसके अतिरिक्त जब संत अद्वैत का विरोध करते हैं, तो वे उसे द्वैत का विपर्ययापी मान लेते हैं और इससे प्रकट होता है कि संत शंकर के अद्वैतवादी तर्कों से पूर्ण परिचित नहीं थे। इसके अतिरिक्त संत अनुभूति के विषय को तर्क के चक्कर में डालने के विरोधी हैं, यद्यपि इस विषय में शंकर के समान मौन के स्वयं भी नहीं रहे हैं। इन संतों ने निगुणरूप में जिस ब्रह्म की स्थापना की है, वह तत्त्वतः अद्वैत के स्थापित ब्रह्म के समान है। केवल भेद यह है कि शंकर ने व्यावहारिक क्षेत्र में ईश्वर की स्वीकृति दी है और संतों ने इसकी कल्पना को अपनी ब्रह्म भावना के साथ मिला लिया है। वे दोनों में भेद मान कर नहीं चलते। कबीर प्रकृति की रूपाकार इश्यमान् सीमाओं में उसी का उल्लेख करते हैं—
 'हे गोविन्द, तू एकान्त निरंजन रूप है। यह तेरी रूपाकार इश्यमान् सीमाएँ और शत चिन्ह कुल भी तो नहीं—यह सब तो माया है। यह समुद्र का प्रसार, पर्वतों की तुंग धेरियाँ और पृथ्वी-आकाश का विस्तार क्या कुछ है। यह सब कुछ नहीं है। तपता रवि और चमकता चंद्र इन दोनों में कोई तो नहीं है, निरन्तर प्रवाहित पवन भी वास्तविक नहीं। नाद और बिन्दु जिनसे सज्जन कार्य चलता है, और काल के प्रसार में जो पदार्थों का निर्माण-कार्य चल रहा है, यह सब भी क्या सत्य है? और जब यह प्रतिबिम्बमान् नहीं रहता, तब तू ही, रामराम रह जाता है।'^{१२८}

क—कबीर के अनुसार ब्रह्म प्रकृति-तत्त्वों की नश्वरता के परे है। अद्वैत मत ब्रह्म को इसी प्रकार स्वीकार करता है। अगर सहीम माना

ब्रह्म का ज्ञान प्राप्त करते, तो या उसका ज्ञान और उसकी बुद्धि असीम है और या ब्रह्म ही समीम है । प्रत्येक शब्द, जिसका प्रयोग किसी वस्तु के लिए किया जाता है, वह उस वस्तु का जाति, गुण क्रिया अथवा स्थिति सवन्धी निश्चित ज्ञान का संकेत करता है। पर ब्रह्म इन सब प्रयोजनात्मक विभेदों से परे है, और प्रयागात्मक स्थितियों के विरोध में है।^{१९} संतों ने इसी को व्यक्त करने के लिए प्रकृति-रूपों की निषेधात्मक व्यंजना की है, और यह उनके सृजन के अनुरूप है। दादू के अनुसार— 'यह समस्त अहं का विस्तार भ्रम की छाया है, सर्वत्र राम ही व्याप्त हो रहा है। यह सृजन का समस्त विस्तार—धरणी और आकाश, पवन और प्रकाश, रवि-शशि और तारे सब इसी अहं का पंच-तन्त्र रूप प्रसार है—माया की मरीचिका है।'^{२०} हम कह चुके हैं कि संत ब्रह्म को द्वैताद्वैताविशिष्ट मानते हुए भी अभाव या शून्य के अर्थ में नहीं लेते। परन्तु वे निषेधात्मक रूप में ब्रह्म का प्रतिपादन करते हैं। वस्तुतः जब उसे सत् और असत् दोनों में बाँधा नहीं जा सकता तब यही कहा जा सकता है ब्रह्म क्या नहीं है, और जो वह नहीं है। वह स्थायित्व और परिवर्तन दोनों से परे है। यह तो न पूर्ण है, न सीम है न असीम, क्योंकि यह सब अनुभवों के विरोधों पर ही आधारित है।^{२१} सुन्दरदास का ब्रह्म प्रकृति की सृजनात्मक अतद्ब्रह्मावृत्ति में अपने को प्रकट करता है—

१९ शीत गीत-भगवतः अध्या० १३।१२।

२० अष्टा०; दादूः पद ३९४।

२१ १० फि०; पद्य० अर० कृष्णनृः प्र० पः पृ० ५३६ (मद्य)।

“अपनिष्ट और सब ही शक्ति ब्रह्म के सत् और असत् दोनों ही रूपों को अस्वीकार करते हैं, जिनसे हम अनुभव के क्षेत्र में परिचित हैं”

आध्यात्मिक साधना में प्रकृति-रूप

“सोई है सोई है सोई है सब मैं ।
कोई नहि कोई नहि कोई नहि तब मैं ॥

पृथ्वी नहि जल नहि तेज नहि तन मैं ।
वायु नहि व्योम नहि मन आदि मन मैं ॥३३॥

यहाँ अतद्ब्यावृत्ति का अर्थ भारतीयतत्त्ववाद के अनुसार निषेधात्मकता से है। इसी प्रकार गुण-निगुन की बात कां लेकर प्रकृति के तत्त्वों के निर्माण-कार्य को अस्वीकार करके रैदास भी पराबर की स्थापना करते हैं—‘पंडित, क्या कहा जाय, रहस्य खुलता नहीं और कोई समझा कर कहता नहीं। भाई, चंद और सूर सत्य नहीं, न रात-दिन ही; और न आकाश में उनका संवरण ही। वह न शीतल वायु है और न उष्ण-कठोर है। वह कर्म की व्याधि से भी अलग है। वह धूप और धूल से भरा हुआ आकाश भी नहीं है; और न पवन तथा पान से आपूरित है। उसको लेकर गुण-निगुन का प्रश्न नहीं उठता। तुम्हारी बात का चातुस्य कहीं है ॥३३॥ इस समस्त अतद्ब्यावृत्ति-भाव के साथ संतों के लिए ब्रह्म-तत्त्व पराबर सत्य और परम अनुभूति का विषय रहा है।

स—इस अतद्ब्यावृत्ति में प्रकृति का समस्त रूप और कम विलीन हो जाता है। फिर संत अपने मक्ष की अशांत सीमा का निर्देश किए ही जाता है। फिर संत अपने मक्ष की अशांत सीमा का निर्देश किए

अक्षत सीमा : विना नहीं रहता। दादू उसकी सीमा का उद्देश्य
निर्मल-१९१ प्रकृति की अदृश्य सीमा के परे करते हैं,—

‘वह निगुण अपनी विधि में निरंजन जैसा स्वयं
से पूर्ण है। इस निर्मल-तत्त्व रूप ब्रह्म की न उत्पत्ति है और न कोई
रूपाकार। न उसके जीव है और न शरीर। काल की सीमा और कम
की शृंखला से वह मुक्त है। उसमें शीतलता और घाम का कोई

विचार नहीं और न उसको लेकर

— जिसकी गति की सीमा पृथ्वी के अन्तर्गत ही भारतीय के प्रसंग
सूर्य की पहुँच के जो बाहर है जिस प्रकार उल्लेख
अस्तित्व नहीं है; पवन प्रकृति ही ब्रह्म की
शारीरिक प्रक्रिया से वह मुक्त है। कभी प्रकृति के
दूसरा कोई नहीं है। और कभी समस्त
पर ध्यान करने भी दास की आत्म-व्यक्ति बन
ब्रह्म की अतद्वाचित हृदय में नाम-साधना
माध्यम से व्यक्त करते हैं के उपकरणों का योजना
हैं। वे निगुण, गुणान्तरित करने वाले प्रकार
और उसके रूप की योजना से समस्त विश्व
हैं। साथ ही अमृत यहाँ यह स्पष्ट कर देना
जाड़ते हैं। यो व्यजना तो की है परन्तु
सीमा में बाधना ही उनका ध्यान नहीं है।
ग - पीछे विश्वास रखकर चलते हैं।
पाथर माना है ही कारण है कि संतों के
उनमें सौन्दर्य-योजना का

ग - पीछे

पाथर माना है

विचार

विचार

है। आत्मा और ब्रह्म;
आत्मिक साधना की माप
ना है कि संतों ने आत्मा
क करने के लिए प्रकृति
को कर दिया है। विचार

ज्ञान नहीं पाता। उसने सब, रज, तम में माया का प्रसार कर अपने को जिया रखा है। स्वयं तो वह आनन्द स्वरूप है; और उसमें सुन्दर गुण रूप पदार्थों का विस्तार पैदा है। उसकी तब्यक्त रागादौ में ज्ञान स्वी वृत्त है और राम नाम स्वी अस्त्रा वल लागू हुआ है। और यह जीव योगी स्वी पत्नी सदा ऐसा अश्वेत रहता है कि भूला हुआ है। उसका राम हरि नन्द्य पर है। हे जीव, तू संगार की माया में भग भूत यह तो करने मुनो को भ्रमात्मक राशि है।^{१३९} रहस्यवारी की अनुभूति में भग गत्य ऐसा ही लगता है। शकर के जगुमार, इन गौणिक नामका ज्ञान में पर हाकर भी भग रहस्यानुभूति प्राप्त करते वामे साधको के लिए तम काव्य लागू है।^{१४०} रोहण्य आदि के अनुसार आद्वैतानुभूति की (निष्ठात्मक) भावना यदुभा एक ऐसे जग का प्रतीक बन जाता है जो एकान्त अकण्ठनीय होकर भी उपवास आदी में पूर्ण रूप में निश्चिन्त रहता है।^{१४१} इसी दृष्टि में भग साधक के लिए भग सारंग्य होकर तदन म प्रकृत स्वी दिशा है देने लागी है। ऐसी स्थिति में भग के प्रकाश में विश्व प्रकाशमान हो उठता है और उमा की भाँ में ललितोत्तम धरणीराम का निर्गुण भग—'एक' विश्व में इस प्रकार व्याप्त हो जाता है, जैसे कमल भग क मरु में सुशोभित है। एक ही जग जैसा माणवों के बीच में व्याप्त होता है। एक सरोवर में जैसा अरुण दिनों उठती रहती है। एक भग भग प्रकाश सभी वृत्तों के नाम गुंजन करता है। एक शीतल गार पर को देने प्रकाश करता है। ऐसे ही वह निरञ्जन भग साधक है—वरा

१३९— भगवत्; वराह पुराण की दृष्टि से

१४०— भगवत् भगवत् ० व० १३१— सारंग्य—भगवत् भगवत्

१४१— भगवत् भगवत् भगवत् भगवत् भगवत् भगवत् भगवत् भगवत्

पशु पक्षी और वृषा कीट-पतंग ।^{३९}

घ—ब्रह्म की इसी व्यापक भावना को संतों ने आरती के प्रसंग में भी प्रस्तुत किया है। इन्होंने इस आरती का जिस प्रकार उल्लेख किया है, उसमें माना विश्व-रूप प्रकृति ही ब्रह्म की विश्व-सत्ता की चरणी चिन्तित आरती के समान है। कभी प्रकृति के समस्त रूप उस आरती के उदहरण बन जाते हैं; और कभी समस्त प्रकृति रूपों में आरती का व्यापक भावना ब्रह्म की आभिव्यक्ति बन जाती है। किसी किसी स्थल पर साधक अपने हृदय में नाम-साधना की आरती सजाता है, और अन्नमुन्दी साधना के उपकरणों का भोजना में, आरती को कल्पना समग्र विश्व की प्रतिभासित करने वाले प्रकाश से उद्भासित हो उठती है। इस आरती की याचना से समस्त विश्व उस परम ब्रह्म का प्रतिरूप हो जाता है।^{४०} यहाँ यह स्पष्ट कर देना आवश्यक है कि संतों ने इस प्रकार रूपकमयी व्यवस्था तो की है, परन्तु प्रकृति के प्रसार में व्याप्त ब्रह्म-भावना की ओर उनका ध्यान नहीं है। वे तो अन्नमुन्दी साधना और अनुभूति पर विश्वास रखकर चलते हैं। प्रकृतिवादी दृष्टि से उनका यह अन्तर है। यही कारण है कि संतों के इन वर्णनों में प्रकृति-रूप का संकेत भर है उनमें सौन्दर्य-योजना का अभाव है।

§१३—शारीरिक बन्धन में आत्मा जीव है। आत्मा और ब्रह्म: जीव और ईश के संबन्ध की सीमा ही आध्यात्मिक साधना की माप है। इस कारण यहाँ देखना है कि संतों ने आत्मा और ब्रह्म के संबन्ध को व्यक्त करने के लिए प्रकृति का माध्यम कहाँ तक स्वीकार किया है। विचार

३९ श्रुति भस्मीकृतः शोणलीला से।

४० शब्दः; मुक्ताः; चरणी; बानीः; मल्लः; आरती० अंग ४ और बानी; गर्वः; आरती से—

किया गया है कि संतों को आत्मा और ब्रह्म की अद्वैत-भावना का अनुभूति, उपनिषद् कालीन श्रुतियों की भांति जीवन और जगत् से न मिल कर, विचार और परम्परा के आधार पर ही अधिक हुई है। इन्होंने ब्रह्म ज्ञान के लिए आत्मानुभूति को स्वीकार किया है। इस प्रकार इनके लिए प्रकृति का कोई महत्व नहीं है। भूल जर इन्होंने अपनी आत्मानुभूति को व्यक्त करने के लिए माध्यम स्वीकार किया है उस समय ब्रह्म और जीव की एकात्मता के लिए प्रकृति व उपमानों और रूपों की योजना की है। इस एकात्म और अद्वैत भावना का संपूर्ण विस्तृत रूपों में मिल चुका है। संत साधक इस 'एकमेक' की भावना में ब्रह्म को परम सत्य और आत्म-सत्य व रूप में उपस्थित करता है। कबीर नरवर प्रकृति में ब्रह्म का समस्त आदर्श भावना के साथ भी उसे आत्मानुभूति गत्य स्वीकार करते हैं—
 त्रिगुणात्मक आधार के नष्ट होने पर यह जीव कहाँ स्थित होता कोई नहीं समझता। शरीर, ब्रह्माण्ड, तत्त्व आदि समस्त सृष्टि साथ सृष्टा भी नरवर है; उनका भी अस्तित्व मिट नहीं। रचना अनास्तित्व के साथ स्वयं का प्रश्न भी व्यर्थ है। परन्तु मनुष्य, वा यह है कि प्राणों की प्रतीति जो मनुष्य साथ रहती है, इसी आत्म-सत्य के द्वारा वे सभी गुणों का निरोभाव हो जाता है। इसी आत्म-सत्य के द्वारा गुणों और तत्वों के सत्त्वं तथा विनाश का समझता है।
 कबीर यहाँ जिस आत्म-सत्य को 'प्राणों की प्रतीति' के रूप में स्वीकार करते हैं, यह संस्कार के अद्वैत का ब्रह्म और जीव विग्रह एक

• देवी का रस, होने लख है। परमा जो न मरत नरर है।

• बाली बाल कहेतु मरम, । ए पर मर कहे परम म, ॥ (मृदु ४०)

• नूर के बीज नूर के बीर, । नूर के गुण नूर के बीर, ।

नूर की भाँति नूर की भाँति के बीज नूर की भाँति ॥ (मृदु ४०)

४१ मरम; बाली: पर ४२

रूपता है ।

क—मंग-साधक पंच तत्त्वों के अस्तित्व को अस्वीकार करते हैं; परन्तु जीव और ब्रह्म की एकात्म-भावना को व्यक्त करने के लिए वे उनको रूपों में ग्रहण कर लेते हैं । कबीर को भोति-मरुओ के माधम में अपनी अभिव्यक्ति में जल-नत्व का आश्रय लेना पड़ता है—

“पाणी ही ते हिम भया, हिम हूँ गया बिलाइ ।

जो कुछ दा सोई भया, अब कहूँ कथा न जाइ ॥”^{४२}

इसी आत्म-सत्य और ब्रह्म-नत्व के दृष्टात्मक भेद को प्रकट करने के लिए, तथा उनके अन्ततः अभेद को प्रस्तुत करने के लिए, कबीर अद्वैत वेदान्त के प्रचलित रूपक को अग्रनाते हैं,—

“जल में कुंभ कुंभ में जल, बाहरि भानरि पानी ।

बूटा कुंभ जल जलहि समाना, यहुनत कबो गियानी ॥”^{४३}

इसी प्रकार आकाश-नाथ से कबीर इसी सत्य का संकेत करते हैं—“आकाश, पाताल तथा धमरन दिशाएँ गगन से व्यापूरित हैं; समस्त सर्वत्र और सृष्टि गगनमय है । परमेश्वर तो आनन्दमय है; घट के नष्ट होने से आकाश तो रह जाता है ॥”^{४४} ब्रह्म की कल्पना में यहाँ आनन्द का आशीर साधक की अपनी एकात्म भावना का रूप है । दाग की कल्पना जल और आकाश दोनों तत्त्वों का व्यापार ग्रहण करती है—“जल में गगन का विस्तार है और गगन में जल का प्रसार है, फिर तो एक की ही व्याप्ति समझो ॥”^{४५} परन्तु यह भी स्पष्ट है

४२ वही; परमा० पं० १७, अन्तर कबीर कहते हैं—

‘अहुँ अरु है जल पै मज निहलै करे वरीर मन भजतः ॥’ (१८ २११)

४३ वही, पद ४५ और अन्तर ही० पं० ७१, ७२ बूट और सजुद ।

४४ वही; पद ४४

४५ अन्तर; २११ हि० पं० ६

कि इस मिलन के भाव को प्रकट करने के लिए संन ऐसा लिखते हैं।
 येने वे इन समस्त तत्त्व-गुणों के नष्ट हो जाने पर ही मिलन की मानने
 हैं।

स—इस प्रकार संन तत्त्वों में परे मानकर भी जीव और ब्रह्म को
 एक स्वीकार करते हैं। इस एकता को व्यक्त करने के लिए दादू तेज-
 परम-तत्त्व रूप तत्त्व की कहना करत हैं, हम पीछे निर्मल तत्त्व का
 उल्लेख भी कर चुके हैं—

“ज्यों रवि एक अकाश है, ऐस सकल भर पूर।
 दादू तेज अनंत है, अस्तह आले नूर ॥”^{४६}
 परन्तु यस्तुतः मिलन अभी हागा—जब इन सब तत्त्वों से, इन समस्त
 दृश्यात्मक गुणों से जीव छूट जायगा और उसको उसी समय सहज
 रूप से प्राप्त कर सकेगा। ‘पृथ्वी और आकाश, पवन और पानी का
 जब अस्तित्व निलय हो जायगा, और नक्षत्रों का लोप हो जायगा
 उस समय हरि और भक्त ही रह जायगा ॥”^{४७} यहाँ ‘जन’ की
 स्वीकृति अद्वैत की विरोधी भावना नहीं मानी जा सकती और तत्त्वों
 की अस्वीकृति अभावात्मक भी नहीं कही जा सकती। साधारणतः
 संतो ने आध्यात्मिक क्षेत्र में जीव और ब्रह्म की ‘एकमेक’ भावना को
 प्रकट करने के लिए व्यापक प्रकृति-तत्त्वों का आश्रय लिया है और
 इन सब के साथ साधक का अपने आराध्य के प्रति विश्वास बना है
 जिसे हम अभावात्मक सत्य की सीमा तो निश्चय ही नहीं मान सकते।
 कुछ संत अपने अद्वैत सिद्धान्त में ब्रह्म को ‘चिदानन्दधन’ कहते हैं;
 और इससे इनके समन्वयवादी मत का ही संकेत मिलता है।^{४८} फिर

^{४६} बही; वे० अं० ८९

^{४७} अं०; कबीर : पद० अं० १६

^{४८} अं०; सुन्दर० : ज्ञान समुद्र—

‘ही चिदानन्दधन ब्रह्म तू होई।

देह संशय जीवत्व जप होई ॥

भी वे एक ही अनुभूत सत्य की बात कहते हैं।

§ १४—अभी तक संतों के आध्यात्मिक विचारों की अभिव्यक्ति के विषय में कहा गया है। अब देखना है कि संत साधकों ने अपनी अनुभूति को व्यक्त करने के लिए प्रकृति-रूपों का माध्यम किस सीमा तक स्वीकार किया है। संतों की अन्तर्मुखी साधना में अलौकिक अनुभूति का स्थान है। और उसी की व्यंजना के लिए प्रकृति रूपों का आश्रय लिया गया है। परन्तु ये चिन्तन तथा रूपक इस प्रकार विचित्र और अलौकिक हो उठे हैं कि इनमें सहज सुन्दर प्रकृति का आधार किस प्रकार है यह समझना सरल नहीं है। यहाँ यह जान लेना आवश्यक है कि इन संतों पर नाय-संघी योगियों तथा सिद्ध साधकों का प्रभाव अवश्य था। इन्होंने उनके बाह्याचारों के प्रति विद्रोह किया है; परन्तु इनकी साधना का एक रूप यह भी था। इस कारण संतों की अभिव्यक्ति पर इस परम्परा के प्रतीकों का प्रभाव है। व्यापक दृष्टिकोण के कारण इनकी अनुभूतियों की अभिव्यक्ति में रूढ़ि के स्थान पर व्यापक व्यंजना मिलती है; किन्तु भी अभिव्यक्ति का आधार और उसकी शब्दावली वैसी ही है। पहले यह देखना है कि संतों ने अपनी प्रेम-साधना को प्रकृति के माध्यम से किस प्रकार स्थापित किया है। इसी आधार पर हम आगे देख सकेंगे कि किस सीमा तक इनके प्रकृति-रूपक सिद्धों और योगियों की साधना परम्परा से ग्रहीत हैं और किस सीमा तक वे प्रेम-व्यंजना के लिए स्वतंत्र रूप से प्रयुक्त हुए हैं।

क—संत-साधकों के प्रेम की व्याख्या संवन्धी रूपक योगियों के प्रतीकों से लिए गए हैं। परन्तु संत सहज की स्वीकृति मानकर चलता है; इस कारण इन रूपकों में प्रकृति के विस्तार के माध्यम से अथ प्रहस्य कर के ही प्रेम की व्यंजना की गई है। साथ ही प्रेम की व्यंजना इन्होंने प्रेम की अभिव्यक्ति के लिए स्वतंत्रता पूर्वक अन्य रूपों को भी चुना है। कबीर 'प्रेम की हृदय-स्थित कमल-मानसे

है जिसमें सुगन्धि ब्रह्म की स्थिति है; और मन-भ्रमर जब उग
 आकर्षित होकर खिंच जाता है, तो उस प्रेम को काम लोग ही जानते
 हैं।^{४९} कमल को लेकर ही कवीर प्रेम की व्याख्या अन्यत्र भी करते
 हैं—‘निर्मला प्रेम के उगने में कमल प्रकाशित हो गया, अनन्य प्रकाश
 के प्रकट होने में रात्रि का अंधकार नष्ट हो गया।’^{५०} संत-साधक
 को दौमिक अनुमूर्ति की लज्जितता को लेकर अविद्वान् हैं। ‘इंगला
 विंगला’ और ‘अष्ट कमलों’ के चक्कर में भी यह नहीं पहचानते।^{५१}
 परन्तु साधक कमलों के माध्यम से प्रेम की गुन्दर व्याख्या करता है।
 कवीर कमलानी रूपी आत्मा से कहते हैं—दे कमलिनी, नू संकोत-
 रील क्यों है, यह जल तेरे लिए ही ताँ है। इगी जल में तेरी उगति
 हुई है और इसी में तेरा निवास है। जल का तल न तो संतप्त हो
 सकता है, और न उगमें ऊपर से आग ही लग सकती है। दे नमिनी,
 गुन्दाग मन किस ओर आकर्षित हो गया है।^{५२} इसमें आत्मा के
 ब्रह्मसंयोग के साथ प्रेम का रूप भी उद्दिष्ट है। संतों की प्रेम
 साधना में कामल कहना के लिए स्थान रहा है। इन्हीं ने ही ओर
 सरोवर के माध्यम से प्रेम तथा संयोग की अभिव्यक्ति की है। इन
 समासोक्तियों और रूपकों में प्रेम संबंधी गायो और स्थितियों का

४९. मंत्र ०, कवीर १: ५२० अं० ७। दे दू ही इसी प्रकार कहते हैं—
 ‘हुन मर-हर मन भर दही बरन करन र।’

५०. कवीर १: ५२० अं० ४५।
 ५१. उद्देश्य ०; कवीर १:—‘कल, कल-हूँ ही मरत।’

५२. ‘देवने बिना बिदे, मरने हरन मरी।’
 ५३. ‘हरन न मर-हूँ, हर-हई ही हरत है।’

५४. मंत्र ०; कवीर १: ४९

ठलेल है; साथ ही प्रेम की अनुभूति की व्यवस्था भी सुन्दर हुई है—
‘सरोवर के मध्य, निर्मल जल में इस खेल करता है; और वह निर्भय
होकर मुक्ता समूह चुगता है। अनंत सरोवर के मध्य जिसमें अथाह जल
है इस संतरण करता है—उसने निर्भय अनाचल पा लिया है, फिर वह
उड़ कर कहीं नहीं जाता।’^{५३} दादू इस प्रकार अनंत मग्न में जीवात्मा
की प्रेम-खेल की ओर संकेत करते हैं। कबीर भी पूछ उठते हैं कि इस
सरोवर छोड़ कर जायगा कहीं। इस बार बिछुड़ जाने पर पता नहीं
कब मिलना हा। इस अनंत सागर में कोड़ा की अनुभूति पाकर इस
अनपेक्ष जायगा नहीं—प्रेम की अनुभूति का आकर्षण ऐसा ही है—

“मान सरोवर मुग्न जल, ईसा खेल कराहि।

मुकाइल मुक्ता चुगै, अब उड़ि अनंत न जाहि ॥”^{५४}

स—संतों ने प्रेम को समस्त आवेग में भी शांत और शीतल
माना है। उनकी प्रेम-व्यवस्था में सांसारिक जलन आदि का समावेश
नहीं है। इसी कारण प्रेम की स्थिति का सत-नाशक

शिव भावना

बादल के रूपक में प्रस्तुत करते हैं। बादल के
उमड़ते निस्तार में, उसकी घुमड़नी गर्जना में पृथ्वी के वनस्पति-जगत
को हरा-भरा करने की भावना ही सन्निहित है। कबीर बताते हैं—
‘गुरु ने प्रसन्न होकर एक ऐसा प्रसन्न सुनाया, जिससे प्रेम का बादल
बरस पड़ा और शरीर के सभी अंग उससे भीग गए।... प्रेम का
बादल इस प्रकार बरस गया है कि अन्तर में आत्मा भी आह्लाहित हो
उठी और समस्त वनराजि हरी-भरी हो गई।’^{५५} इन सत-साधकों

^{५३} पानी०; द.दू. २५२ ६८

^{५४} बीकन; कबीर रमैनी १५—“ईस. प्यारे सरवर ठ जे पहाँ जाव।
जेहि सरवर भिच मोलिया चुगउ होत। बुझिनि केत वराय।”

तथा प्रभा०; कबीर० : पर० अ० १९,

^{५५} वही०; गुरु० अ० २९, १४

के द्वारा ब्रह्मानुभूति प्राप्त करता है। परन्तु मानव के ज्ञान की शक्ति परिमित है, उसके बोध की सीमाएँ बंधी हुई हैं। इस कारण अरनी अनुभूति के व्यक्तीकरण में योगियों को भी भौतिक जगत् का आधार लेना पड़ता है, यद्यपि ये इसने ऊपर की स्थिति मानते हैं। ससोम कहना मानवीय विचार और मानवीय अभिव्यक्ति में अलग नहीं की जा सकती और इस कारण आध्यात्मिक अनुभव का सीधा वर्णन नहीं हो सकता। यह सदा ही रूपात्मक और व्यंजनात्मक होगा।^{१७}

क—जिस अन्तर्साक्ष की बात ये योगी कहते हैं, उसमें भौतिक तत्वों का ही आशय लिया गया है। इसीके आधार पर सृष्टि कलना में

शिव और शक्ति, नाद और बिन्दु की योजना की गयी है। यामा अरनी अनुभूति के लक्षणों में नाद (स्कोट) का आधार महत्त्व दिया है और उससे उत्पन्न

प्रकाश का ध्यान करना है। शिव और शक्ति की क्रिया प्रतिक्रिया में उत्पन्न हो अनाहत नाद समग्र विश्व और निरतिन ब्रह्मांड में व्याप्त हो रहा है, उसको यह बहिर्मुखी जीव नहीं सुन पाता। परन्तु योगियों के अनुसार साधना द्वारा सुषुप्ता का पथ उन्मुक्त हो जाने पर वाष्पनि सुनाई देने लगती है। अस्तुतः भौतिक तत्वों में ज्वनि स्रवण अधिक सूक्ष्म तत्व है और इसी कारण अन्तर्मुखी साधना में उसका उतना महत्त्व स्वीकार किया गया है और उसको ब्रह्मानुभूति के समान रूप से स्थान दिया गया है। इसके बाद बिन्दु रूप प्रकाश का स्थापना होता है। शब्द-तत्त्व पर स्कोट को अस्वरूप मत्ता के रूप में ब्रह्म-तत्त्व मानने का कारण भी यही है। योगियों ने स्वर या नाद को विभिन्न प्रकार से विभाजित किया है—

“आदो जलधि जीनून-मेरी मूर्ध्ना-मंभवाः ।

मध्ये मर्दत-शंखोत्थाः पंटा-कारलवास्तवा ॥

अन्ते तु द्विकणी-वंश-वीणा-भ्रमरानिस्वनाः ।

इति नानाविधाः शब्दाः श्रूयन्ते देहमध्यगाः ॥११५८॥

हठयोग के नाद-विन्द को संत-साधकों ने ग्रहण किया है, परन्तु इनके अनुभूति-विषयस्वतंत्र हैं। योगियों ने ध्वनि और प्रकाश की व्यापक भावना का आधार ग्रहण किया है और इस कारण अपनी अभिव्यक्ति में भौतिक-तत्त्वों और इन्द्रियों से ऊपर नहीं उठ सके हैं। संत-साधक ध्वनि-प्रकाश को व्यापक आधार प्रकृति-चित्रों की गम्भीरता में देखते हैं, साथ ही इनको अन्तिम नहीं स्वीकार करते। दादू की प्रकाशमयी सुन्दरी का पति भी प्रकाशमय है और उनका मिलन स्थल भी प्रकाशमान हो रहा है। यहाँ पर अनुपम यशंत का गृहगार हो रहा है ॥११६॥

ए—संतों की रहस्याभिव्यक्ति नाद और प्रकाश के माध्यम से कम हुई है, परन्तु जब अनुभूति अलौकिक प्रकृत-रूपों में उपस्थित होना है तो उस समय इनका योग हो जाता है। अपनी अभिव्यक्ति में उन्मुक्त होने के कारण संतों की अनुभूति में नाद से अधिक प्रकाश और इन दोनों से अधिक स्पर्श का आनन्द लिया हुआ है। यही कारण है कि साधक नादल की गरज और बिजली की चमक से अधिक वर्षा की शीतलता का अनुभव कर रहा है। वस्तुतः संत-साधक की अन्तर्मुखी

५५ हठ०; ४, ५४, ५५ : सुन्दरदास अपने 'शान-समुद्र' के अन्तर्गत इनको इस प्रकार विभाजित करते हैं—(१) संत (२) मूर्दंग (३) ताल (४) बंध

वीणा (५) मेरि (६) हृदयो (७) स्फुट (८) मेघ : परावर्तक 'उन स्वरेष्वयं'

वर्णन के अन्तर्गत (१) भ्रमर (२) पुंशुक (३) शय (४) बंध (५) ताल

(६) सुरजा (७) मेरि (८) मूर्दंग (९) नक्षत्री (१०) निहः 'बंजन ब धनि-वर्'

में (१) विद्रिया (२) धीरव (३) सुदपंथिः (४) संत (५) धीन (६) ताल

(७) सुरजा (८) मूर्दंग (९) नक्षत्री (१०) वादर की ध्वनि ।

(५९) वी०; ६६; ६७; ६८ से ।

साधना आँख बन्द करने और प्राण वायु को केन्द्रित करने पर विश्वास लेकर नहीं चबनी; वह तो जीवन के प्रवाह से सहज सम ही उपस्थित करना चाहती है। इसीके फल स्वरूप इनकी अनुभूति के अलौकिक प्रकृत निशो में इन्द्रिय-बोधों का स्वतंत्र हाथ रहा है। कबीर अपने अनुभूत में गरज और चमक के साथ ही भीमने का आनन्द अधिक ले रहे हैं—

“गगन गरजि मथ जाइये, नहीं दीने तार अंगन रे।

बिजुरी चमकै घन बरषि हे, तहाँ भोजन है मथ मंग रे ॥”^{१०}

दादू भी जहाँ बादल नहीं है वहाँ भिलमिलाने वालों की देख रहे हैं। जहाँ आनाकरण निःशब्द है वहाँ गरजन सुन रहे हैं। जहाँ बिजली नहीं है वहाँ अलौकिक चमक देख रहे हैं और इस प्रकार परमानन्द की प्राप्ति कर रहे हैं। परन्तु वे अ-वत नजदुंज प्रकाश पयोनि के चमकने और भलमिलाने के साथ आकाश की अमरबोधि से भरनेवाले अमृत के स्वाद की कहना नहीं भूलते।^{११} संतो आनन्दानुभूति के साथ विभिन्न इन्द्रिय-प्रवहों का सयोग मिलता है। अधिष्ठाता में घरी की अनुभूति के साथ राश-गुण का उल्लेख है। मल्लूदाम की ‘सज समाधि लग जाने पर अनरुद तूर्य बज रहा। अनुभूति की अनन लहरें उठनी हैं और मोनी की चमक जैसा पुं बरन रहा है।”^{१२} ऐसी अवगानी जगति को गगत गुहा में बैठकर दे रहा है।^{१३} वहाँ लहर और बरसने का भाव दोनों ही हमरा की अनुभूति की और संकेत करने हैं। कभी कभी हम निशो की कहना साथ अनुभूति अधिक व्यक्त हो उठती है और ऐसे स्थलों पर जहाँ सापक का भाव कवि देना है। जुला देलने हैं—‘काली काली पय

१० अंक०; वरीर० : ५२ ४

११ कनी०; दादू : ले० अं० से ।

१२ कनी०; मल्लू० : पृष्ठ १३

आगे दिखाओ मे उमड़ती गुमराही ऐसी छा रही है, आकाश में
 समारा हवा में बाता दो रहा है। दामिनी का चमक कर प्रकाशमान
 है उड़ी गी ऐसा सदा विनोद मान हो रहा है। मन इस आनन्द की
 कल्याण में मग्न है। १७३ विचारवाले दरिद्र लालच पोंगियों की प्रीति
 पड़ती है अपनी बनाना पूरी करना है—'कई आत्मा उलट कर भँवर-
 गंगा में डूबे कर मरे गी बाबा का जलम गंभीर प्रकाशमान है।
 गुमना के आधार पर जालों को जार गीने पर, अनन्त विनियोग
 और मोहों का प्रकाश दगाई पड़ा है... अनुभूति के छागों में अमृत
 कमल अमृत धार की बगों कर रहा है। १७४ पर करना का अधि-
 भौतिक के अलौकिक रूपों के निकट का विषय है परन्तु हमने अनुभूति
 अन्य प्रकाश और बगों का ही उत्सव किया गया है।

हम प्रथम भाग में हम बाबा की ओर संकेत कर चुके हैं कि मानव
 और प्रवृत्ति में एक अनुकूलता है और रंग प्रकाश, नाद-ध्वनि का
 प्रभाव भी इन्द्रियों के लिए एक सीमा तक मुगल है। अब यदि
 समझना चाहें तो देना सकते हैं कि गहनकारी संत-साधक अपनी
 अन्तर्गर्भना में, इन्हीं नाद और प्रकाश आदि को गम्भीर अनुभूतियों
 का बाह्य दृष्ट परक आधार देकर अपने मानसिक सम पर आनन्द
 रूप में प्रत्यक्षानुभूति करता है। यही कारण है कि इन अन्तर्गर्भी
 साधकों ने प्रकाश तथा ध्वनि आदि अनुभूतियों के लिए बाह्य आधारों

११ २४०: प्रकाश : अदि ध्वं २

१४ ३४०: दरिय (वि०): वहाँ २ : गर बदात ने अपनी बनो मे
 इसी प्रकार क अनुभूति पिय दिया है,—(देत ३)

हम उलट पलमें निध में, अन्तर्गत खेर है १
 अमर रास वितास बानी, पंड सूत करे दे ॥
 मजब नूर जहूर जेरी, निपटि कै अलकत है ॥
 हाजिर बनार मरीच है, बंद देस आदि न भंत है ॥

की आवश्यकता नहीं मानी। साथ ही यह स्मरण रखना चाहिए कि संन इन अनुभूतियों को अन्तिम नहीं मानते। यह नैतिक आधार अपनी व्याप्ति और गम्भीरता में भी चुनिक है। जबकि आत्मा और ब्रह्म में तात्त्विक भेद ही नहीं स्वीकार किया जाना, ये प्रकाशानुभूतियों आदि तो व्यापारिक सत्य की वस्तु-परक आधार मात्र है। वस्तुतः रहस्यानुभूति की अभिव्यक्ति अपने प्रत्येक स्तर पर इस प्रकाशानुभूति से संबंधित है। हिन्दी के संन-साधकों ने प्रकृति का यथार्थ आधार स्वीकार नहीं किया; परन्तु उसके माध्यम में जो ब्रह्मानुभूति की अभिव्यक्ति की है, वह सहज प्रकाशानुभूति का रूप स्वीकार की जा सकती है।^{१५}

ग—इसी को जब संन-साधकों ने अधिक व्यक्त करना चाहा है तो यह अधिभौतिक और अलौकिक रूप धारण करता है। इन्होंने अपने इन चित्रों में योगियों के रूपों से शब्द अभिधीतिक और अन्वय लिए हैं, परन्तु इनमें नाद तथा ध्वनि के अलौकिक रूप साथ ही दृष्टात्मकता अधिक प्रयत्न हो उठी है। साथ ही इन्होंने अपने आनन्दाल्पता का भी संबंध इनके साथ उपस्थित किया है। इसका कारण है कि संन-साधना प्रेम के आधार पर है। उपनिषद् कालीन रहस्यवादी के सामने भी दृष्टात्मक अनुभूति प्रयत्न हो सकी थी और इसका कारण भी उनकी जगत् के प्रति जागरूकता है।^{१६} ये अलौकिक रूप नीति-जगत् को अस्वीकार करते आन्तरिक अनुभूति में प्राप्त हुए हैं, इंगितिए इनमें दृष्ट-जगत् का आधार होकर भी उसका स्वरूप नहीं है। दृष्ट-जगत् भ्रामक है, इसको अन्तः सत्य नहीं स्वीकार किया जा सकता। यह तो इन्द्रिय-

१५ निरिदि-सत्य : इरीतेन कन्वर्हित—दि दन्तुमिदंन चोदि दि सेरु' १० १५२

१६ य० स० ७० कि०: अर० बी० एन०—'निरिदि-सत्य' १० १५३

प्रत्यक्ष के आधार पर प्राप्त बोध मात्र है। इस विषय में प्रथम भाग के प्रथम प्रकरण में संकेत किया गया है। यही कारण है कि रहस्यवादी अपनी अन्तर्दृष्टि से अलौकिक अधिभौतिक रूपों का कल्पना करता है। ऐसी स्थिति में वह इन्द्रिय बोध की सीमा पार करने लगता है और अलौकिक सत्तों का प्रत्यक्ष साक्षात्कार करता है। परन्तु इसमें इसको असत्य नहीं कह सकते, क्योंकि जानते हैं कि हमारा ज्ञान स्वयं सीमित है। १०

(i) हम कह चुके हैं कि संत-साधक दृश्यमान जगत् को सत्य मान कर नहीं चलता और इसलिए ब्रह्म की व्यापक विश्व-भाषना में अपनी अभिव्यक्ति का सामञ्जस्य भी खूँड़ता चलता है। परन्तु संतों की सहज-भाषना सीमा बना नहीं चलती, उसमें विश्व की वास्तविकता भी

स्वीकृति भी मिल जाती है। ये साधक अलौकिक अनुभूति के क्षणों में विश्वात्मा को पाकर आह्लादित भी हुए हैं। पर इस प्रकार की कल्पना दादू जैसे प्रेमी साधक में ही मिलती है—‘उस ब्रह्म से समस्त विश्व पूर्ण है—प्रकाशमान सत्य उद्भासित होकर धारण कर रहा है—समस्त असुन्दर नष्ट होकर ईशमय हो रहा है। यह समस्त विश्व में सुशोभित है और सब में छाया हुआ है। घरती-अंधर उन्नी के आधार पर स्थिर है—चंद्र-सूर्य उसकी मुष् ले रहे हैं; पवन में यही प्रवहमान है। पिंडों का निर्माण और निरोमान करता हुआ वह अपनी माया में सुशोभित है। जिघर देलो आप ही तो है, जहाँ देलो आप ही छाया हुआ है—उसको तो अग्रम ही पाया। रस में यह रूप होकर यह व्याप्त है, रस में यह अमृत रूप रसमय हो रहा है। प्रकाशमान यह प्रकाशित हो रहा है; तेज में यह तेजरूप होकर

व्याप्त हो रहा है।^{१८} यह अनुभूति का रूप व्यापक प्रकृति में विराट-रूप की योजना के समान है।

(ii) संत-साधक अपनी समस्त अलौकिक अनुभूति में इस वाङ्मय के प्रति सचेत हैं कि वह जिस अनुभूति की बात कर रहा है, वह

श्रुतीन्द्रिय जगत् से संश्लिष्ट है। इस क्षेत्र में साधक अपनी अनुभूति को व्यक्त करने का प्रयास करता है। दादू अपनी अनुभूति में—

‘जहाँ सूर्य नहीं है वहाँ प्रकाशमान् सूर्य देखते हैं जहाँ चंद्रमा का अस्तित्व नहीं है वहाँ उसे चमकते पाते हैं—तारे जहाँ विलीन हो चुके हैं वही उन्हीं के समान कुछ भिलमिलाता है। यह ये आनन्द में उल्लसित होकर ही देख रहे हैं।’^{१९} ‘एकमेक’ की भावना की ही पूर्ण राय माननेवाले संत प्रत्यक्ष की अनुभूति को अन्ततः सत्य मानकर नहीं चलेते। चरणदास इसी ओर संकेत करते हैं—

‘उस समय समस्त भौतिक रूपात्मकता लीन हो जाती है चंद्रमा ही दिखाई देना है और न सूर्य ही। आकाश के तारे भी विलीन हो जाते हैं। प्रकृति की समस्त रूपात्मकता नष्ट हो गई—न रूप का अस्तित्व है न नाम का। फिर इस स्थिति में जीव और ब्रह्म की, साधक और संत की उगधियाँ भी लुप्त हो गईं।’^{२०} इसी सहज स्थिति का वर्णन नानक भी करते हैं जिसमें प्रकाशमान् तथा अलौकिक सुख भी निरोहित हो जाती है—नष्ट तथा जीव की स्थिति सम रूप हो जाती है। यस्तुतः संत साधक का यही चरम सत्य है,—

‘उन्मनि एको एक अनेला; नानक- उन्मनि रहे मुहेला।

उन्मनि अस्यावर नहि जंगम, उन्मनि छाया महिलु विदहम ॥

१८ बानी०; दादू० : पृष्ठ २३३

१९ बानी०; तेज० अंग छे

२० भक्तिनगर; चरणदास : नवग्राम सगर वर्णन से (१०-३)

आध्यात्मिक साधना में प्रकृति रूपा

उन्मनि रवि की ज्योति न धारी उन्मने किरण न शशि स्वारी ।
उन्मनि निशि दिन ना उज्ज्वाला उन्मनि एकु न कीआ पसारा ॥१७१॥
परन्तु इस समस्त योजना में सन्तो ने अस्वाँछार करते भी भौतिक-
जगत् का ही तां माध्यम म्दाकार किया है । साधक अपनी ज्ञान की
मीमांशों में कर ही क्या सकता है ।

() फिर भी सन्तों का चरम सत्य ऐसा ही है । जो अगम २-
अर्थात् है; जो इन्द्रियानीत है, परावर में संत उन्मी की अनुभूति
व्यक्त करना चाहता है । जब अभिव्यक्ति का ।
है तो वह अन्ते प्रत्यक्ष के आगे जायगा कैसे

अति प्राकृत का
प्रथम

लेकिन उस अनुभूति की, चरम और परम अभिव्यक्ति

साधारण तथा लौकिक के सहारे की भी नहीं जा सकेगी । यही कारण
है कि अन्य रहस्यवादियों की भाँति संत-साधक अपनी अनुभूति को
अतिप्राकृतिक रूपों की अलौकिक योजना द्वारा ही व्यक्त करते हैं ।
कबीर का यह अलौकिक चित्र जैसे प्रभ ही बन जाता है—'रामायाम
की कहानी समझ में आ गई । इस अमृत के उपवन को उस हरि के
विना कौन पूरा करता । यह तो एक ही तस्वर है जिसमें अनंत
हो रहे हैं । अरे यह कहानी तो मैंने गुरु के द्वारा जान ली । इस उप-
वन में उसी राम की ज्योति तो उद्भासित हो रही है ।... और उसमें
एक भ्रमर आसक्त होकर पुष्प के रस में लीन हो रहा है । वृक्ष चारों
ओर पवन से हिलता है—वह आकाश में फैला है । और आरच्यं
—यह राज शून्य से उतरा होनेवाला वृक्ष तो पृथ्वी-पवन सबको
अपने में विलीन करता जाता है ॥ १७२ ॥ इससे प्रत्यक्ष है कि संतों ने
योगियों के रूपक व्यापक आधार पर स्वीकार किए हैं । दादू का अनु-

७१ प्रायसंगी; नानकः प्रथम भाग (१० ५०)

७२ प्रभा० कबीर; नानकः प्रथम भाग (१० ५००)

मूल विषय विभिन्न प्रकृति चित्रों को ही अलौकिक रूप प्रदान करता है। 'आत्मा कमल में राम धूर्त रूप में प्रकट हो रही है, तम पुष्प वहाँ प्रकाशमान है। अन्तर्मा और मूर्त्य के बीच गम रहता है, जहाँ मंता दग्ध) वा किनारा है और विवेकी का मंगम है। और आश्चर्य — यहाँ मिमंसा और अक्षर्य अरना ही उग दिशाई दे-। है। ममे देव कर आत्मा अन्तर्मुख होकर प्रकाश के पुष्प में लान हो जाया है। — दादू कहते हैं 'हमा धरने ही आन्दोलन में मग्न है।' ७३ दादू ने इन विषय में प्रतीकों का साधन लिया है, पर यह साधनानुभूति का अलौकिक मंच ही अधिक देता है। गरीबदास 'गमन मंडल में पार-मप का स्थान देनाते है, जिसमें गुप्त मंदल के शिखर पर हल आत्मा विभाम करनी है। यह स्थिति भी विभिन्न है—अन्तर्मुखी धं-नाल के माध में विवेकी के किनारा मानसरोवर में हल कीड़ा करता है और यह होकिल को के समान बोली चलता है। यहाँ तो सभी विविध है, अगम अनादर ही है, अगम अनादर लोक है, फिर अगम अनादर आकाश में अगम अनादर अनुभूति होती है। ७४

अतिप्राकृतिक चित्रों में विविध वस्तुओं और गुणों का संयोग होता है। इनमें विविध परिनिर्भाषा उपस्था की गई है, बिना कारण के परिणाम वा वस्तु का होना बनाया गया है। यह सब अलौ-किक अनुभूतियों का परिणाम है जो प्रत्यक्ष को ही अंशों का आधार देकर किनो अज्ञान और अलौकिक से अगम संबंध जोड़ना चाहती है। कभी-कभी इन चित्रों में उलटपल्टी का रूप मिलता है। एक सीमा तक ऐसा कहा जा सकता है, परन्तु आगे देखेंगे कि उलटपल्टी में इनसे भेद है और इनका ऐसा लगना अलौकिकता के कारण है। गरीबदास के इन चित्रों में कई प्रकार की योजनाएँ मिल

७३ दादा०; दादू० : पद ४३८

७४ बानी०; गरीबदास : गुण० धं० ६१, ७६

मानी है—'दुःख का ज्ञान मुनिक विपुली में ध्यान करो—धर्म एक
 धर्म ऐसा है, आकाश में गैर उड़ता है। चंद्र ने उदय में आध्यात्मिक
 ज्ञान-रूप होता है और मोक्ष को प्राप्त करवाती है। विपुली ने समझने
 में मानी और प्रकाश प्राप्त हुआ है और उसके भीमद्वय का प्रसार
 प्रसार है। जिन इन्द्रियाँ भविष्य हो गईं और नवीन का मृष्टिकम
 एक सदा, प्रत्येक इन्द्रिय द्वारा पर मणि मानिष्ठ मनी और हीरा
 भवमया है हैं। प्रत्येक दिशा में बिना मूल के फूल फूला है।...
 साक्षात् मुक्त में देव का दृष्ट करने लाना, यहाँ मूल चंद्रमा का उदय
 नहीं होता, पूरा ज्ञान भी नहीं होता। हृदय उल्लसित हो गया, मन
 मग्न होकर उठता है और आर्द्रता हो गया। .. बिना मूल के फूल को
 निष्ठा देकर धर्म प्राप्त हो गया।' १०० इस प्रकार साधक प्रत्यक्ष-
 जगत् को आलीक़र करके भी आर्या अलौकिक अनुभूति को स्पष्ट
 करने में उसी का आधार लेता है।

§१६—इस तरह आप है कि संतो ने अपनी अधिष्ठाता में
 प्रतीकों का उत्तेजन आवश्यक किया है; पर उनका उद्देश्य इस नापसम
 से अधौकिक अनुभूति को स्पष्ट करना है। साथ
 ही प्रतीकात्मकता से अधिक संतो का ध्यान इनकी
 संयोग योजना की ओर है। फिर संत प्रेम वाचक
 है उसकी साधना प्रमुखतः आनात्मक न होकर भावात्मक है। ऊपर
 के रूप चित्रों में भाव के साथ ज्ञान भी प्रत्यक्ष हो उठता है। परन्तु
 दादू जैसे प्रेमी साधकों ने अपनी अनुभूत के चरम स्थानों में भी प्रेम
 की भावात्मकता को नहीं छोड़ा है—

“वरखदि राम अमृत धार.

झिलिमिलि झिलिमिलि सींचन द्वारा।

माथ बेलि निज नीर न पावै,

जलहर बिना कैवल कुम्हिलावै ।

सूके बेली सकल बनराई । रामदेव जल बरिखइ आई ।

आतम बेली मरै पिपासी । नीर न पावै दादू दास ॥१०९॥

३ चित्र में अनुभूति की भावात्मकता अधिक है । अनुभूति के लोको में प्रेम-भावों का सबसे अधिक माध्यमस्वीकार करनेवाले साधक बूढ़ी है । अलौकिक प्रतीकों में अनुभूति का भावुकता अधिक है और स्पष्ट हो उठती है । परन्तु दादू स्वानुभूति को चित्रमय होने से अधिक उसके लोको के आनन्दोत्साह को प्रकट करते हैं और इसका कारण भी यही है कि इन्होंने प्रेम का आश्रय अधिक लिया है । प्रत्यन्त हवच्छ निमेल जल का विस्तार है, ऐसे सरोवर पर हंस आनन्द क्रीड़ा करता है । जल में स्नात वह अपने शरीर को निर्मल करता है । यह चतुर इस मनमाना मुकादल चुनता है ।^१ इसके आगे अनुभूति का रूप दूसरे चित्र का आश्रय ग्रहण कर लेता है—‘उसी । मध्य में आनन्द पूर्वक विचरता हुआ भ्रमर रस पान कर रहा है—‘म में लीन भ्रमर कैवल का रस हृच्छा पूर्वक पी रहा है; देखकर, रस कर वह आनन्द भोग करता है; पर उसका मन सदा ही सचेष्ट होता है ।’ चित्र फिर बदलता है—‘आनन्दोल्लसित सरोवर में मीन आनन्द भग्न ही रही है, मुख के सागर में क्रीड़ा करती है जिसका कोई आदि है न अंत है । जहाँ भय है हा नहीं, वहाँ वह निर्भय सागर करती है । सामने ही मृष्टा है, दर्शन क्यों न कर लो ।’^२ न परिचित होते चित्रों में केवल अलौकिक रूप नहीं है, वरन् आनन्द तथा उत्साह के रूप में प्रेमी-साधक की अपनी अनुभूति का भोग भी है । पित्रुले चित्रों में वह भावना प्रस्तुत अवश्य थी, पर इतनी स्पष्ट और व्यक्त नहीं ।

७९ व नी०; दादू : पद २२२

७७ शानी०; दादू : पद २४७

आध्यात्मिक साधना में प्रकृति-रूप

क—इसी प्रकृति-रूपों में भाव-व्यंजना के अन्तर्गत प्रकृति के दिव्य रूप आता है जिसमें अनन्त तथा चिर सौन्दर्य की भावना दिव्य प्रकृति में प्रत्यक्ष विषयक आनन्द-स्वास्वा का संवेत होती है। वस्तुतः इस प्रकार रूप-निष्ठ कृष्ण-काव्य और प्रेम-काव्य-काव्य में ही अधिक है। संतो ने तो उनके ही प्रभाव से बाद में प्रदूषण किया है। चरणदास ऐसी दिव्य-प्रकृति की कल्पना करते हैं—

“दिव्य वृन्दावन दिव्य कालिन्दी। देखी स' जीते मन इन्दी ॥
किनार निकट वृत्तन की छाही। आय परी यमुना जल माही ॥
भिलमिल शुभ की उठत तरंगा। बोलत दादुर अरु मुर भंगा ॥
वन पन कुञ्जलता छवि छाई। भुकि टहनी धरणी पर आई ॥
नित वसंत जई गंध मुरारी। चलत मन्द जई पवन मुखारी ॥”
इस लौकिक प्रकृति में दिव्य भावना के द्वारा चिरंतन उत्साह को उर्ता प्रकार व्यक्त किया गया है जिस प्रकार ऊपर के चित्रों में अलौकिक रूपों के द्वारा। परन्तु इन समस्त भाव-व्यंजक प्रकृति-रूपों में प्रकृत्यादी उत्साह तथा आनन्द की भावना से स्पष्ट भेद है। जैसा कहा गया है यहाँ प्रेम की भावना अत्यंत है और प्रकृति माध्यम के रूप में ही उपस्थित हुई है।

§ ७—संतों ने प्रेम का साधन स्वीकार किया है और साध्य भी प्रदूषण किया है। प्रेम की अभिव्यक्ति विरह भावना में चरम पर पहुँचनी है। प्रकृति हमारे भावों की उद्भोक्त है। साधना में लोकोक्त व्यापक रूप से इस विषय की विवेचना अन्य प्रकरण में हो सकेगी। परन्तु आध्यात्मिक भावना के गम्भीर और उत्कृष्ट वातावरण में प्रकृति का उद्भोक्त रूप साधना से अधिक सवन्धित हो जाता है। इस सीमा में प्रकृति का

उद्दीपन रूप लौकिक भावों को स्पष्ट करता हुआ अलौकिक में लो जाता है और साधक अपनी साधारण भाव-स्थिति का भूल जाता है। दरिया साहब (विहार बाले) देखते हैं—'बसन का शोभा में इस राज प्रीति कर रहा है आकाश में मुर समाज कौतुक क्रीड़ा करता है। सुन्दर पक्षीबाले सुन्दर वृक्षों की सघन शाखाएँ आपस में आलिंगन कर रही हैं। मधुर राग-रंग होता है अनाद नाद हो रहा है जिसमें ताल-भंग का प्रश्न नहीं उठता। बेला, चमेली आदि के गाना प्रकार के फूल फूल रहे हैं सुगन्धित गुलाब पुष्पित हो रहे हैं। कमल कमल में संलग्न है और उसमें अपना संयोग करता है।' ७९ इस चित्र में मधु क्रोड़ाओं आदि का आरोप संयोग रति का उद्दीपन है, पर अंतर्गत व्यापक आध्यात्मिक संयोग की देता है। सुन्दरदास की प्रकृति-रूप की योजना, में उसके व्यापक प्रसार में आध्यात्मिक प्रेम उल्लसित और आनन्दालित होकर अपने परम साध्य संयोग को अनुभव करने के लिए उत्सुक होता है उसके मुल को प्राप्त भी करता है। इसमें सदाज आकर्षण के साथ सदाज भावांशीयन की प्रेरणा भी है। ८० प्रकृति का समस्त रूप शृंगार आध्यात्मिक प्रेम के उद्दीपन की पृष्ठ-भूमि बन जाता है।

§१८—संतों की रहस्य-साधना में व्यावहारिक यथार्थ महत्त्व नहीं रखता जो कुछ द्रव्यामान् जगत् दिखाई देता है तब उसके

७९ सुन्द०; दरिया०: वसंत ५

८० प्रीति०; सुन्द०: अब पुरबी भ वा बरदे—

'अंग: जमुन दोल बहिरय लीचट-पार: एमति नवरिया बैसल उतरव पार ।
कलमहि भावक प्रबल्यत पु'ब-प्रकास; कवच प्रकुलित मदन भरिक मुखस ।
अब कर पर बैसल करिल वीर: मधुर मधुर सुनि कोलह सुलकर भीर ।
सब केह मन भवन सरस वसंत: वरत सदा कौतुकल कमिनि बत ।
निशिदिन प्रेम दिहुलवा दिहुल मचाव; सेई नारि सभाभिमे भूलह जार ।'

परा है। इन्दीने अन्तर्मुखी साधना की बात कही है, जिसमें समस्त वाय प्रश्रुतियों को इटाकर अन्तर्मुखी करने की भावना है। जीव की सामाजिक प्रश्रुति को उलटना ही तो इसका अर्थ है। और प्रकृति या हरयमान् जगत् भी इस मार्ग पर सृष्टि की ओर प्रवृत्त होता है। लेकिन अन्तर्मुखी श्रुति में भी इन्द्रिय प्रत्यक्षों का आधार तो उनके गुणों के माध्यम से लिया जा सकता है। यही कारण है कि संत साधक कहते हैं—‘साधक, यह वेड़ा तो नाचि का और चल रहा है—सत्य ही तो साहब की सौगन्ध, इसके लिए नाचिक का क्या आवश्यकता। पृथ्वी भी अन्तर्मुखी निलय की ओर जा रही है और शिखर गी। अर्ध-गामिनी नदियाँ प्रवाहित हैं, जहाँ हीर पत्थों का प्रकाश है और रोषक, नौका तो आधी पानी के बीच अचर ही में है। इसी अन्तः में सूर्य-चन्द्र हैं और चौदह भुवन इसी में हैं। इसी अन्तः में उपवन और बेलें पुष्पित हैं और कुआँ-तालाब भी। इसी अन्तर्मुखी भावना में आनन्दोत्थास में कूकता हुआ माली फूले हुए पुष्पों को देखता घूमना है।’^१ गरीबदास जिस अक्षर की बात करते हैं, वह अन्तर्मुखी साधना का रूप है जिसमें प्रकृति का वास्तविक अन्तर्मुखी होकर साधक की अनुभूति से मिल जाता है। इस चित्र में रूपात्मकता अधिक और उल्लास कम है; पर सुन्दरदास के रूप-चित्र में उल्लास ही अधिक है—‘इसी अन्तः में भाग और वसंत का उल्लास छाया हुआ है; और उसी में कामिनी-कत का मिलन भी हो रहा है। अन्तः में ही नृत्य गान होता है, उसी में बेन भी बज रही है। इसी शरीर के अन्दर स्वर्ग-पाताल की कल्पना और फाल-नाथ की स्थिति है। इसी अन्तः साधना में युग युग का जीवन और अमृत

है ।^{१८२} इस कल्पना में उद्दोमन जैसा रूप है और प्रकृति-चित्रों का विस्तार नहीं है । इस अन्तर्मुखी-प्रकृति का प्रयोग जीव और ब्रह्म के संयोग में अधिक प्रत्यक्ष हो सका है । इस योगना में यह संयोग सहज हो जाता है । जब अन्तर्प्रत्यक्षों में प्रकृति के गुणों का संयोग उपस्थित होता है उस समय बाह्य आधार तो छूट ही जाता है । और ब्रह्म संयोग की अभिव्यक्ति सरल हो जाती है । दरिया तादव के अन्तर्मुखी प्रकृति-चित्रण में यह स्पष्ट है—

“अना ध्यान तुम आप करना नहीं,
अने आप में आप देता ।
आप ही गगन में जगह है आप ही,
आप ही निरनुद्य भँवर देता ॥
आप ही नन्व निजत्व है आप ही,
आप ही सुख में सुन्द देता ।
आप ही पद पगपद आप ही;
आप ही सुन्द छिनु लेता ॥”^{१८३}

उ प्रकार समस्त प्रकृति का मर्मन का, अने अन्दर देता हुआ अक्षर में ब्रह्म-रूप आत्मानुभूति प्राप्त करता है । यहाँ यह करना आवश्यक है कि मनों में ब्रह्म और आराध्य भी भावना इतनी प्रत्यक्ष कि प्रकृति-रूपक रूप तक नहीं चले पाते और ये दस्तरे भी रह जाते हैं ।

इ १६ निद्धी और योगियों का अने विद्वान्तो अने एनों के कथन है यहाँ उलटवर्गी है । संतो ने इनने ही प्रत्यक्ष किया है और यह नये तिर आराध्यने की बात नहीं ।^{१८४} निद्धी अन्तुन्देरी में हम

१८२ मं० ०; एन्दर० : १० संरुह २६ ५

१८३ एन्द०; दरि० : देता कप६री, ५६ ८

१८४ वर०; १० द० ० डि० : कप० ७ १० ५०

देख चुके हैं कि संतों ने परम्परा प्राप्त प्रतीकों को सहज-भाव अनुकूल रूप में अपनाया है। उलटवों/सियों के प्रतीक और उपमानों का भी प्रयोग संतों ने इसी प्रकार किया है। योगियों से प्रतिबुद्धिता लेने की बात दूसरी है, यहाँ प्रवृत्ति की बात कही गई है। कुछ में सत्त्वों का उल्लेख किया गया है, इनमें आधिकांश संतार और माया को लेकर हैं। कबीर कहते हैं—

‘कैसा आश्चर्य है’ पानी में आग लग गई, और जलाने वाला जल गया। समस्त विद्वि विचार कर थक गए।’ इसमें अंतः समाधिमुख की बात कही गई है; और वह वैचित्र्य का आशय लेकर। कबीर दूररा आश्चर्य प्रकट करते हैं—‘समुद्र में आग लग गई, नदियाँ जल कर कोयला हो गई; और जाग कर देखो तारा सही, मछलियाँ वृक्ष पर चढ़ गई हैं।’ माया के नष्ट होने से अन्तः समाधि की बात यहाँ प्रकृति की वैचित्र्य-भावना के आधार पर कही गई है। इन उलटवों/सियों में प्रकृति की विविध स्थितियों के माध्यम से सत्त्वों की व्यंजना की जाती है; और यह वंग अधिक आकर्षक है। कबीर इसी प्रकार सत्य का संकेत देते हैं—‘आश्चर्य की बात तो देखो—आकाश में कुँआ है यह भी उलटा हुआ और पाताल में पनि-

हारी है; इसका पानी कीन हंस पीयेगा; यह कोई बिरला ही होगा।’^{८५} फ—परन्तु जय इन उलटवों/सियों में प्रेम की व्यंजना को स्थान मिलता है, तो इनमें वैचित्र्य के स्थान पर अलौकिक भावना रहती है। प्रेम-रा संकेत इस ओर पहले संकेत किया गया है। दादू के अनुसार—‘यह वृक्ष भी अद्भुत है त्रितमें न तो जड़े और न शाखाएँ—और यह पृथ्वी पर है भी नहीं; उसी का अविचल अनंत फल दादू खाते हैं।’^{८६} परन्तु जन प्रेम और अनुभूति

^{८५} मंथा०; कबीर० : १५० तथा पर० के अंग से

^{८६} कानी०; दादू : अष्टावृष्ट ११, १३

के चरम स्थानों में उलटवर्ती का रूपक भरा जाता है, उस समय अनुभूति की विचित्रता और अलौकिकता का योग भी सत्त्वों की विभिन्नता के साथ किया जाता है। दरिया साहब (विहार वाले) की कल्पना में इसी प्रकार की उलटवर्तियों का छिपी है—‘संतो’ निर्मल शान का विचार करके ही होली खेलो। कमल को जल से उगाड़ प्रेमामृत में भिगोकर अग्नि में श्रावणित करो। अनंत जल के विस्तार में अपने भ्रमों को जला जला। फिर सरिता में कोकिल ध्यान करेगा; और जल में दीपक प्रकाशित होगा। सभी संशय छाँड़कर मीन ने अपना घर शिखर पर स्थिर किया है। दिन में चंद्र को ज्योत्स्ना फैल गई और रात्रि में भानु की छवि छाई है। आँख खोलकर देखो तो सही। धरती बरस पड़ी, गगन में बाढ़ आती जा रही है, पर्यंतों से पनाले गिरते हैं। अर्द्ध-सीपी की सम्पुट खुल गई, जिसमें मोतियों की लकड़ी लगी हुई है। यह अगम की अनुभूति का भेद है, इसे समझा कर ही समझा जा सकता है।^{५७} इन उलटवर्तियों के प्रतीकों का सामञ्जस्य बैठाने से काम नहीं चल सकता; यह तो अलौकिक स्थानों की अनुभूति है, जो आत्मा का व्यापक रूप से घेर कर एक विचित्र जाल बिछा देती है। इस कल्पना में इस प्रकार के रूप भी हैं जिनमें प्रत्यक्ष-सत्ता की आस्थीकार करके ही कल्पना की स्थिर रखने का प्रयास किया जाता है। गरीबदास अम्हर्हि की दुरवीन से इसी अस्तित्वहीन सुष्टि की कल्पना में सत्य का प्रत्यक्ष करते हैं।^{५८} वस्तुतः यह सब अलौकिक सत्य की अनुभूति तथा अभिव्यक्ति से संबंधित है।

५७ अम्हर्हि; दरिया (नि०) : होली हद ३

५८ व.गो०; गरीबदास : बैठ पद ४

चंदि देख से दुरवीन रे।

वर निगाह जगाह भःसन, बरसता बिन ब.दर रे।

अपर नाग जर्नेत फल, अयम कला भरतार रे।

देख चुके हैं कि संतों ने परम्परा प्राप्त प्रतीकों को सहज भाव के

उलटवाँसियों में

प्रकृत-उपमान

अनुकूल रूप में अपनाया है। उलटवाँसियों के प्रतीक और उपमानों का भी प्रयोग संतों ने इसी प्रकार किया है। योगियों से प्रतिद्वंद्विता लेने

की बात दूररी है, यहाँ प्रवृत्ति की बात कही गई है। कुछ में मत्स्य का उल्लेख किया गया है, इनमें अधिकांश संसार और माया को लेकर है। कबीर कहते हैं— 'कैसा आश्चर्य्य है' पानी में आग लग गई, और जलाने वाला जल गया। समस्त पंडित विचार कर पक गए।' इसमें अंतः समाधिमुख की बात कही गई है; और वह वैचित्र्य का आश्रय लेकर। कबीर दूसरा आश्चर्य्य प्रकट करते हैं—'समुद्र में आग लग गई, गदियाँ जल कर कोयला हो गई; और जग कर देतो तो सही, मछलियाँ वृक्ष पर चढ़ गई हैं।' माया के नष्ट होने से अन्तः समाधि की बात यहाँ प्रकृति की वैचित्र्य-भावना के आधार पर कही गई है। इन उलटवाँसियों में प्रकृति की विविध स्थितियों के माध्यम से सत्यो की व्यंजना की जाती है; और यह दंग अधिक आकर्षक है। कबीर इसी प्रकार सत्य का संकेत देते हैं—'आश्चर्य्य की बात हो देखो—आकाश में कुँआ है यह भी उलटा हुआ और पाताल में पतन-हारी है; इसका पानी कौन हँस पीयेगा; यह कोई बिरला ही होगा।' ^{१४५}

क—परन्तु जब इन उलटवाँसियों में प्रेम की व्यंजना को स्थान मिलता है, तो इनमें वैचित्र्य के स्थान पर अलौकिक भावना रहती है।

इस और पहले संकेत किया गया है। दादू के भोग-ना संकेत

अनुसार—'यह वृक्ष भी अद्भुत है जिसमें न ठी जड़े और न शाखाएँ—और यह पृथ्वी पर है भी नहीं; उसी का अधिकतम अर्थात् फल दादू खाते हैं।' ^{१४६} परन्तु जब प्रेम और अद्भुत

१४५ प्रभा०; कबीर० : क्या० तथा पर० के अर्थ से

१४६ बासी०; दादू : अष्टावृक्ष १९, १६

क चरम स्थानों में उलटवर्षा की रूपरू भरा जाता है, उस समय अनुभूति की विचित्रता और अलौकिकता का योग भी सत्यों की विभिन्नता के साथ किया जाता है। दरिया साहब (बिहार वाले) की कल्पना में इसी प्रकार की उलटवर्षा स्थितियाँ छिपी हैं—‘सन्तो’ निर्मल शास का विचार करके ही होली खेलो। कमल की जल से उजाड़ प्रभामुन में मिगोकर अग्नि में आरोपित करो। अनन जल के विस्तार में अग्नि भ्रमों को जला डालो। फिर गरित्य में कोकिल ध्यान करेगा; और जल में दीपन प्रकाशित होगा। सभी संशय छोड़कर मीन ने अपना घर शिखर पर स्थिर किया है। दिन में चंद्र की ज्योत्सना फैल गई और रात्रि में भानु की छवि छाई है। ओख खोलकर देखो तो सही। धरती बरस पड़ी, गगन में बाढ़ आती जा रही है, पर्वतों से पनाले गिरते हैं। अर्द्ध-भीषी की सम्पुट खुल गई, जिसमें मोनियों की लड़ी लगी हुई है। यह अगम की अनुभूति का भेद है, इसे समझाल कर ही समझा जा सकता है।^{१८०} इन उलटवर्षा स्थितियों के प्रतीकों का सामझस्य पैठाने से काम नहीं चल सकता, यह तो अलौकिक स्थानों की अनुभूति है, जो आत्मा की व्यापक रूप से घेर कर एक विचित्र जाल बिछा देती है। इस कल्पना में इन प्रकार के रूप भी हैं जिनमें प्रत्यक्ष सत्ता की अस्वीकार करते ही कल्पना की स्थिर रखने का प्रवास किया जाता है। गरीबदास अनाई सिंह की दूरबीन से इसी अस्तित्वहीन सृष्टि की कल्पना में सत्य का प्रत्यक्ष करते हैं।^{१८१} वस्तुतः यह सब अलौकिक सत्य की अनुभूति तथा अमिष्यक्ति से संबंधित है।

१८० शब्द०; दरिया (वि०) : होली हट ३

१८१ शब्द०; गरीबदास : पैठ पद ४

बंदि देख ले दूरबीन ने।

बर निगाह अगाह अगहन, बरसवा बिन बंदर ने।

अगर बाग अमरुत फल, बागम कला तरवार ने।

§ २०—अभी तक विभिन्न रूपों को अलग-अलग विभाजित करते प्रयत्न करने का प्रयास किया गया है। परन्तु अनेक रूप आत्म में परम एव में रूपों मिल-जुलकर उभरिया हुआ है। अतिप्राकृतिक चित्तों के साथ उलटपौलटियों के संयोग द्वारा संतों के शिवित संयोग ने व्यापक सत्त्वों और गम्भीर अनुभूतियों को एक साथ अभिव्यक्त किया है। इस स्थिति में असाधारण समस्त स्थिति की धरना द्वारा अनुभूति की असाधारण स्थिति का ही संकेत मिलता है। ऐसे पदों में साधना का रूप और अनुभूति की भावना का रूप मिल-जुल गया है—

“इहि विधि राम तूँ करो साह।

चरन पाये बूंद न सीर साहर, बिना गुण गाह।

जहाँ स्थायी बूंदन सीर साहर, सहज मोती होह।

उन मंडियन में नीर पायो, पवन अंबर भोह।

जहाँ धरनि बरसे गगन भीजे, चंद सूरज मेह।

होइ मिलि जहाँ बुझन लागे, करत हंसा येह।

एक विरप भीतर नदी चानी, कनक कलस समाह।

पंच सुवदा आर बैठे, उदै भई वन राह॥

जहाँ बिहदयो-तहाँ लाग्यो, गगन बैठो जाह।

जन कबीर बटाउबा, जिनि लियो चार॥”^{६९}

कबीर की इस सहज-लय बिना में: सीप, बूंद और सागर के संयोग के मोती उत्पन्न हो जाता है; और उस मोती की आत्मा से अन्तरात्मा आर्द्र हो उठी है। जहाँ लौकिक और अलौकिक का मिलन होता है, उस सीमा पर इन्द्रियों का विषय आत्मानन्द का विषय हो जाता है। आत्मा की वृत्तियाँ अलोन्मुखी होकर प्रवाहित हैं—और नदी वृक्ष के भीतर समाई जा रही है, कनक कलस में लीन हुआ जा रहा है।

पौनो इन्द्रिया अन्तर्मुखी हो उठी—और उनके अन्तःप्रत्यक्ष में दृश्य-
जगत् भी अन्तर्मुखी होकर चैन गया। "लेकिन आश्चर्य, यहाँ तो
जहाँ पत्नी का वास्तव्यास था वहीं जगत्कर भस्म हुआ जा रहा है और
वे आवाज में स्थिर हो गए हैं। इस प्रकार मंत्रों की आध्यात्मिक-
साधना के विकास क्रम के साथ परम एगो की अनुभूति भी गतिरहित
है, जो विभिन्न प्रवृत्ति-रूपों के संयोग में दृष्ट की गई है। इसमें ज्ञान
और प्रेम का रूप है, साध है। अतः एक तथा अन्तर्मुखी प्रवृत्ति रूपों
के माध्यम से परम सत्य की ईदजना भी है।

॥

—

॥

चतुर्थ प्रकरण

आध्यात्मिक साधना में प्रकृति-रूप कनका)

प्रेमियों की व्यंजना में प्रकृति-रूप

§१—पिछले प्रकरण की विवेचना में हम देख चुके हैं कि मध्ययुग की प्रत्येक धारा के पीछे एक परम्परा रही है जिससे उसने प्रभाव ग्रहण किया है। हिन्दी साहित्य के प्रेमी कवियों की, और विशेषतः सूफ़ी कवियों की आध्यात्मिक भाव-धारा में फ़ारस के सूफ़ी कवियों के आध्यात्मिक विचारों का प्रभाव रहा है। हिन्दी काव्य के सूफ़ी बाग़रा हैं और इस कारण सामान्यतः वे कुरान और मुसलिम विचार-धारा को स्वीकार करके चले हैं। फ़ारसी सूफ़ी अपनी प्रेम साधना में नितांत एक्केस्वरवादी तो नहीं रह सके हैं, परन्तु उन्होंने विचारों की प्रेरणा के रूप में एक्केस्वर-वादी को छोड़ा नहीं है। उनके आध्यात्मिक प्रकृति-रूपों में इसका बहुत अधिक प्रभाव है। पृष्ठ भूमि में एक्केस्वर की भावना प्रस्तुत होने कारण फ़ारस के सूफ़ी कवियों के सामने प्रकृति की संप्राप्त योजना

उसका धेतन प्रवाह नहीं आ सका; वे उसको कर्त्ता और रचयिता के भाव से ही अधिक देख सके हैं। फिर भी कारखी कवि उन्मुक्त होकर प्रकृति से प्रेरणा ले सका है और उसके सामने उसका विस्तृत सौन्दर्य रहा है। उनकी प्रकृति-भावना में ऐश्वर्य की अलग-अलग सत्ता का आभास मिलता है। उनकी प्रेम-व्यंजना में अवश्य एकात्म-भावना मिलती है।^१

१२—इसी प्रकार की ऐश्वर्यवादी भावना हमको हिन्दी मध्ययुग के गुरु प्रेम माता कवियों में भी मिलती है। परन्तु इनका स्वेष्ट अधिक विचार प्रधान है। इस कारण इनका प्रकृतिवादी दृष्टिकोण तो है ही नहीं, चाप ही इनमें प्रकृति के प्रति विशेष आकर्षण भी नहीं है। प्रकृति को लेकर हिन्दी शूरी कवि-के मन में कोई प्रश्न नहीं उठता। वह कर्त्ता और रचयिता की निश्चित भावना को लेकर उपस्थित हो जाता है; और आरम्भ करता है—

“मुमिरीं आदि एक करताह । तेदि जित दीन्ह दीन्ह मंठाह ।

कीन्हेसि प्रथम जोनि परकाय । कीन्हेसि तेदि विरल पैलाय ॥

कीन्हेसि दिन दिनकर सति राती । कीन्हेसि नखत तरारन पाती ।

कीन्हेसि धूर गीत श्री सुई । कीन्हेसि मेघ, बीजु तेदि माई ॥”^२

इसी प्रकार जादगी सारे सृजन की उसी रचयिता के माध्यम से गिना जाते हैं,—‘उसी ने साने समुद्र प्रसरित किए हैं, उसी ने मेघ सभा बिम्बिका आदि पर्वतों को बनाया है। इन समस्त घर, सरिता, मासे, भरने, मगर-मच्छ आदि को उसी ने ही बनाया है। सीरी का निर्माण करनेवाला तथा उसमें बसे। परी है। इस

१. लेखक के (कारखी के) एसी ने
निर्माण की विद्वत् शक्ति —

रहती) नामक

समस्त सर्जना को करने में सृष्टा को एक क्षण भी नहीं लगता, और उसने आकाश को बिना आश्रय के ही खड़ा किया है।^१ इस वर्णना को उपस्थित करने में सूफी प्रेमी कवियों में एक्वेस्वरवादी भावना समिद्धित है जिसमें सृष्टि से अलग सृष्टा की कल्पना की गई है। इसका यह अर्थ यह नहीं है कि जायमी आदि में एकात्म-भावना मिलती ही नहीं। भारतीय दर्शन के प्रभाव से, तथा प्रेम-वर्णना के रूप में भी, सूफी प्रेमी अद्वैत का व्यापक भावना को अपना लेते हैं—

“परमेश गुपुन सकल महँ पूरि रहा सो नाँव।

जैह देखी नहँ आद्री, दूसर नहिँ जहँ जाँव ॥”^२

परन्तु प्रमुख प्रकृति में ये कवि एक्वेस्वरवाद के आधार पर ही चले हैं, जिससे इनकी प्रकृति-योजना में प्रकृतिवादी चेतना-प्रवाह नहीं शा गया है।

क—यह तो इनकी प्रमुख प्रकृति की बात है, जहाँ तक चेतन प्रकृति के प्रति जिज्ञासा का प्रश्न है। परन्तु इस प्रकृति में भी प्रकृति में व्यापक

आत्म-भावना का रूप कमलः आने लगा है।

सूफ़ी

कवियों में इस भावना का होना स्वाभाविक है।
दुरादरमदास अपनी ‘प्रेम-व्यास’ में प्रकृति में व्याप्त प्रेम-भावना को ही प्रस्तुत करते हैं—‘शशि सूर्य और दीपक के समान प्रकाशित होने वाले तारों में उगी की रंगीली प्रकाशमान है। साधारण प्रकाश तो देने और पहचाने जाने है; यह तो जगा प्रकाश है जो विश्व में बिना हुआ व्याप्त हो रहा है।’ परन्तु भारतीय भाव-

१ बही, दो०: २ व. ६ के वरिष्ठों में भी यही भवना मिलती है।
इन्द्रवर्धन : नामें बमर : सुनि छोट में दो० १२ में सुनी —

“अब बग विरमम हर । दिन दिन राम बरग भँवरा ॥

गलन के दोष, कोड़े निरु रा । पली से का मनुष संताप ॥” बरि

२ बही०: ३, क. ६०: ५५-५६, १४ मीरबैरान-मीरबैरान, दो० ६

गारा में सृष्टि की कल्पना नवीन नहीं है। आगे कवि इसी प्रवाह में रहता है—‘प्रभु, तुमने ही तो रात और दिन, सन्ध्या और प्रातः को स्पष्ट किया है। यह सब शशि, सूर्य दीपक और तारा आदि का प्रकाश तुम्हीं को लेकर तो है। तुम्हारा ही विस्तार पृथ्वी, सागर सगिता के विस्तार में हो रहा है।’^१ परन्तु इन दोनों प्रकाश के प्रेमियों के सृष्टा रूप में भेद प्रत्यक्ष है। सृष्टियों का सृष्टा अपने ने अलग सजन करना है, जब कि स्तव प्रेमी कवियों का सृष्टा अपनी रचना में परिष्ठापन है। आगे चल कर गूढ़ी कवियों में व्याप्य ईश्वर की भावना का सनेन मिलता है। उन्मान अपनी सजना का रूप उपस्थित करते हैं,—‘उसने पुरुष और नारी का ऐसा चित्र बना दिया, जल पर ऐसा कौन सजन कर सकता है। उसने सूर्य, शशि और तारा गणों को प्रगल्भमान किया, कौन है जो ऐसा प्रकाशमान नग बना सकता है। उसने दृश्यमान जगत् को काले पीले श्याम तथा लाल आदि अनेक रंगों में प्रकट किया है। जो कुछ वषट्क रूपमान है और विश्व में दिप्ताई देता है, उन सब का रचनेवाला वह स्वयं आदर्य और अरूप है। अग्नि, पवन, पृथ्वा और पानी (आकाश तत्त्व सुखलमान दशन में स्वीकृत नहीं था) के नाना संयोग उपस्थित हैं; यह सभी में व्याप्त हो रहा है और उसको अलग करने में कौन समर्थ हो सकता है। वह रचयिता प्रकट और गुप्त होकर सर्वत्र में व्याप्य है। उसको प्रकट कहूँ तो प्रकट नहीं है और यदि गुप्त कहूँ तो गुप्त भी नहीं है।’^२ इस चित्र में व्यापक रचयिता के साथ एकात्म की भावना भी मिलती है। इस पर संत-साधकों का प्रभाव प्रकट होता है।

स—हिन्दी मध्ययुग के धार्मिक काव्य की विभिन्न धाराएँ आगे

१ १२ भागी : दुखदहनशाल; सुवि-कंद

२ चिदावली; कल्पात : सुवि-कंद, दो० १-२

चल कर एक दूसरे में प्रभावित होती रही है; क्योंकि एक दूसरे
 का
 आदान प्रदान चलता रहा है। नल-दमन का
 में परमेश्वर के अनुसार—'कीन्देति परमम ज्ञानं
 प्रकाश में आरम्भ किया गया है; परन्तु इसमें सृष्टि कल्पना विद्यमान
 है—ना भावना में अधिक प्रभावित है,—

“ज्यो प्रकाश समान समाना बहे जान निन्ही धनमाना ॥
 पे बह चेतन यह जड़ सोना । यह मचोत यह जोंग बहूना ॥
 जेने कँवल मुरज मिलि मिलि । पे या बाँ गुन ताह न मिलि ॥
 कँदना तिले बहुत मुरज न लिता । श्री ताके मुख मिलि न मिता ॥
 ज्यो चेतन ३६ मह समाना । अनमिल जाइ मिला सर जाना ॥”

इस प्रकार विभिन्न भावनाओं से प्रभावित होकर इन प्रेमी कवियों
 ने प्रकृति की सर्वना का रूप उपस्थित किया है। परन्तु जैसा संवे
 किया गया है इस वर्णना में प्रकृति के प्रति जिज्ञासा अपना आकर्षण
 का भाव नहीं है। यह तो ब्रह्म विषयक जिज्ञासा को लेकर ही उपस्थित
 हुई है।

§ १ प्रेम-काव्यों का आधार कथानक है। इन प्रबन्ध-काव्यों
 में प्रेमी कवियों ने अपनी साधना के अनुरूप सौन्दर्य की व्यापक
 योजना से विभिन्न रूपों में प्रेम की अभिव्यक्ति
 वातावरण निर्माण में की है। वस्तुतः इन्होंने अपने काव्य के प्रत्येक
 व्यापक व्यञ्जना स्थल में इसी आध्यात्मिक वातावरण को ही उपस्थित
 किया है। घटना स्थलों के प्रकृति-वर्णन में अलौकिक अतिप्राकृतिक
 रूपों को प्रस्तुत करके, उसकी चिरंतन भावना और निरंतर क्रिया-
 शीलता से, तथा उसके अनंत सौन्दर्य से आध्यात्मिक वातावरण
 का निर्माण किया गया है। वस्तुतः प्रकृति के रूप और उसकी
 क्रियाशीलता में अलौकिक भाव उत्पन्न कर देना स्वयं ही आध्या-

मिथता के निकट पहुँचना है। अधिमौलिक प्रकृति जिन रूप-रंगों में उपस्थित होती है और जिन क्रिया-बलाओं में गतिशील हो उठती है, वह धार्मिक परावर सत्य और पवित्र भावना के आधार पर ही है।^{१८} सूत्री प्रेमाख्यानों में प्रकृति के मायम ने आध्यात्मिक श्रव्य और प्रेम व्यञ्जना दोनों को प्रस्तुत किया गया है। और इनका देखा मिला जुला रूप सामने आना है कि कई विभाजन की सीमा निर्दिष्ट नहीं की जा सकती। जायसी ने मिलन-द्वार के वर्णन में प्रतीकिक भावना के आधार पर ही आध्यात्मिक वातावरण उल्लिखित किया है—'अब उस द्वार के निकट जाओ तो लगता है स्वयं निकट आ गया है। बाधों और मेघों की कुँजों ने आच्छादित कर दिया है। वह पृथ्वी से लेकर आकाश तक छाया हुआ है। सभी वृक्ष मलयगिरि से लिए गए हैं। इस आश की बाड़ी की सपन छाया में जगत् में आधार ला गया। सर्वत्र सुगन्धि है और लड़ा सुहावनी है। खेड मास में उसमें जाड़ा लगता है। उन्नी की छाया में रैन आ जाती है और उन्नी में समस्त आकाश हवा दिखाई देता है। जो पक्षि धूर और कठिनाइयों को सहन कर वहाँ पहुँचता है वह दुःख को भूलकर सुख और विभाम प्राप्त करता है।'^{१९} इस वर्णन में प्रतीकिक वातावरण के द्वारा आध्यात्मिक शान्ति और आनन्द का संकेत किया गया है। प्रकृति की असीम व्यापकता, निराल सपनता, चिरतन स्थिति तथा स्वर्गीय रहस्य आध्यात्मिक वातावरण को प्रस्तुत करने के लिए प्रयुक्त हुए हैं। इसी प्रसंग में कवि ने वल्लभ वृक्षों के नामों के उल्लेख के द्वारा पुनरावृत्ति का वर्णन किया है (श्लोक, १०)। पान्थ इस समस्त वर्णन में वृक्षों के चरने की व्यञ्जना में एक चिरतन उल्लास तथा विभाव की भावना दर्शाते हैं जिसे

१८ मैदल रंग मुरलीधरन, ३, १०६

१९ श्लोक १०; १० पंक्ति ३; १० पंक्ति ३; निज-द्वार वर्णन श्लोक, ८०० ३

थेलि कदम नव मल्लिका, फूल चंपा सुरतान ।

छ श्रुतु बारह मास तैह, श्रुतु वसंत अस्थान ॥^{११२}

क—इन सूची प्रेम-काव्यों के साथ ही स्वतंत्र प्रेम-काव्यों में भी प्रकृति के उल्लास और अलौकिक सौन्दर्य के द्वारा प्रेम की व्याख्यात्मक व्यंजना की गई है। प्रेम की अनुभूति अपने चरम क्षणों की व्यापकता और गम्भीरता में व्याख्यात्मक सीमा में प्रवेश करती है। इसके अनिश्चित इस परम्परा-कवियों ने एक दूसरे का अनुसरण भी किया है। यहाँ इस बात का उल्लेख करना भी आवश्यक है कि प्रकृतिवादी रहस्यवाद तथा इन कवियों की भावना में समता है, पर इनकी विभिन्नता उससे अधिक लगती है। प्रकृतिवादी रहस्यवादी भी अपनी अभिव्यक्ति में प्रकृति के अलौकिक सौन्दर्य और उसमें प्रतिबिम्बित उल्लास का आश्रय लेता है। पर प्रकृतिवादी हमी के माध्यम से अज्ञात सत्ता की ओर आकर्षित होता है, और प्रेमी का आराध्य प्रत्यक्ष होकर इस प्रकृति सौन्दर्य के माध्यम को स्वीकार करता है। दुस्तरन इसी प्रकार की व्यंजना करते हैं—'दिवाल वृक्ष सदा ही पलनेवाले हैं, सभी घने और हरे भरे हैं। इनकी जड़ें पगाल में और शाखाएँ आकाश में छाई हुई हैं।... फिर इस बाग में एक फुलवारी है जो संसार को प्रकाशित कर रही है। पीले, श्वेत, श्याम, रक्तम आदि नाना भौति के फूल जिसमें सुगन्धित हो रहे हैं... सभी भौति के फूल विभिन्न रंगों में छाए हुए हैं, जिनको देखकर हृदय में उमंग उठती है। इनकी गंध का वर्णन अकथनीय है, जो गंध लेता है वही मोहित हो जाता है। इस फुलवारी में उन्मुक्त भ्रमर सुगन्ध लेता है और गुंजारता है। इसकी गंध तो पवन के लिए आश्रय है। जो इसके निकट जाता है, वह गंध के लगने से सुगन्धित तेल हो जाता है। इस अलौकिक फुलवारी में सभी

फूल सभी श्रुतियों में और सभी मासों में फूलते हैं और जिन फूलों की सुगन्ध से संसार के पुण्य सुगन्धित हो रहे हैं।^{१३} इस चित्र में रंग-रस-गंध आदि की अलौकिक योजना के साथ चिरंतन सौन्दर्य तथा अनंत मिलन की भावना भी सन्निहित है, जो आध्यात्मिक सत्य के साथ प्रेम साधना का योग है। सुखी साधना में प्रेम की ध्वनि आ यात्मिक सत्य हो जाती है। इस कारण स्वतंत्र प्रेमियों तथा इनमें इस सीमा पर विशेष भेद नहीं है। कभी प्रेमी कवि प्रायत्न रूप से सत्य तथा प्रेम के संकेत देने लगता है—

“नगर निकट फूली फुलवारी। घन माली जिन लीख संपारी।

जिन सब पुष्प प्रेम अनुसारी। बैरागी उपदेश बिरागी।

कहे सिंगारसिंगार द्वार तन छाया। का निगार भर आकृति हारा।

लाला कहे लाल तन मीना। प्रेम दाद दर दाग बिहूना ॥”^{१४}

यहाँ प्रकृति-स्वयं आध्यात्मिक संदेश देती है। नूर मोहम्मद आध्यात्मिक सत्य की कल्पना फुलवारी के रूप में करते हैं, यहाँ फुलवारी अमृतन रूप में वर्णित है, प्रस्तुत आ-आत्म ही है। कवि का कहना है—“माली ने कृपाकर इस फुलवारी का साथ दिया है। ऐसे कठिन अवसर पर कोई भी साथ नहीं हुआ केवल फुलवारी ही साथ रही। इसके अनंत सौन्दर्य में वह अपूर्व रूप खिन्न नहीं रह सकता, अपने आप प्रकट होने का कारण उपस्थित कर देता है। जो इस फुलवारी के रूप और रस से प्रेम स्थापित करता है, वह प्रिय का दर्शन प्राप्त करता है। लटिकतां हम सौन्दर्य में दिया नहीं रहता वह स्वयं ही अनिच्छा होता चाहता है। हम सर्वत्र के द्वारा ही तो वह पहिचाना जाता है। मनुष्य पुण्य है और उसका प्रेम ही रस है, उसी को प्राप्त कर ॥

१३ प्रसंगः दुष्टः : मनुष्य ही है।

१४ २२ः, फुलवारी-वर्णन है।

सर्वत्र प्रकट हुआ है।^{११} आगे-हम देखेंगे कि यह प्रकृति-रूप, परिष्पात सौन्दर्य के आधार पर तथा स्वर्गीय सौन्दर्य के प्रतिबिम्ब को ग्रहण कर किस प्रकार सूपी प्रेम-साधना की आध्यात्मिक व्यंजना प्रस्तुत करता है। यहाँ वातावरण-रूप में प्रकृति किस प्रकार आध्यात्मिक संकेत करती है, इसी की विवेचना की गई है।

१४—प्रेमी साधकों ने सरोवर आदि के वर्णनों में अलौकिक वातावरण प्रस्तुत किया है। परन्तु इन आध्यात्मिक संकेतों में निमग्नता और सौन्दर्य का भाव अधिक है। जायसी 'मान-सरोवर' के व्यापक सौन्दर्य के विषय में कहते हैं—

“मानसरोवर वरनों काहा । भरा समुद्र अस अति अवगाहा ।
पानी मोति अस निरमल तावू । अमृत आनि कपूर सुवाहू ।
फूला फँसल रदा होइ रावा । सहस सहस पंखुरिन कर छावा ।
उलपहि छीप-मोति उतिराहीं । खुपहि ईष औ चेलि कराहीं ।
ऊपर पाल चहुँ दिशि अमृत-फल सब रस ।

देखि रूप सरवर कै नै रियास और भूल ॥”^{१२}

प्रकृति की इस अलौकिक योजना में आध्यात्मिक सौन्दर्य का रूप व्यक्त होता है, और इस प्रकार प्रेमी-साधक अपने प्रेम के आल-वन के लिए विरतन सौन्दर्य की स्थापना करता है। उसमान भी सरोवर के सौन्दर्य वर्णन में अपने की असमर्थ पाते हैं। जिसके निकट चित्रावली रहती है वह सरोवर अपने विस्तार में स्वर्ग हो जाता है और यही सुख का समूह है। मानव क्या देवता भी उस पर मुग्न हैं। इस सौन्दर्य-रूप के साथ चित्रावली के सम्पर्क का उल्लेख करके कवि उस सौन्दर्य की प्रतिष्ठा के निकट पहुँचा देता है जिसका उल्लेख हम

११ इन्द्रा० नूर० : १ खण्ड-संघ, दो० १७-१८

१२ अंश०; जायसी : पद०, २ सिद्ध-दीप वर्णन संघ, दो० ३

आगे करेंगे।^{१०} इसमें अलौकिक सौन्दर्य का रूप ही अधिक दुखहरनदास ने सरोवर-वर्णन में केवल अलौकिकता प्रस्तुत की है, के आधार पर प्रेम का संकेत लगाया जा सकता है—

“तेदि सरवर मह अंबुज फूला । गुंजदि बहुतौ मधुकर भूला ।
महस पालुरीक अंबुज दोई । हुवैन पाये ताकह कोई ।

फूलि रहे कोरि फवल यास उठै महकार ।
निरमल जलदरपन सम माँठा उचपहार ॥”^{११}

‘नलदमन’ का कवि अपनी प्रकृति के अनुसार सरोवर वर्णन में भी प्रेम का उल्लेख प्रकृति के माध्यम से प्रस्तुत करता है। उसके सामने आध्यात्मिक प्रेम का स्वरूप प्रकृति से अधिक प्रत्यक्ष है, और यह प्रकृति-वर्णन के माध्यम से उसी को उपस्थित करता है—‘जल-पूर्ण सरोवर का वर्णन नहीं किया जाता, जो प्रेमी को प्रेम प्रियाता है, और अपने आप में प्रेम की अवस्थाओं को प्रकट करा देता है। सरोवर का निर्मल जल मोती के समान उज्ज्वल है, महा पर्वति जिस प्रकार हृदय में समाई रहती है। सरोवर की गहराई का अनुमान लगाना कठिन है, मन का प्रेम रहस्य मन में ही निवास रहता है। यद्यपि प्रेम की दिग्लोह उठती है, उन्लास के भाव से जल हटने नहीं पाता। कमल लाल है, प्रेम के कारण नेत्र लाल हो रहे हैं और पुत्ली के रूप में भ्रमर मित्र मस्त दुझाते हैं। दो यों नेत्र हैं, फिर अनन्त कमलों का वर्णन कौन करेगा। जिस दर्शन की साधना

१० विरा०: सग० : १४ पौर-४०५, दा० १५४

“अति कमल की अति निराल” । समस्त महानुभाव ।
वही कहि कहि निवस । सब और कह कहि निवस ।

एक दूसरा सरोवर चहै, कमल दूसरा कह कहि ।
मनुष्य कर बुद्धि देखै देखै प्रेम दि ।”

११ विरा०: दुख० : ४४ पौर-४०५, दा० १५४

से सरोवर नेत्रमय हो उठा है। फिर उस सरोवर के किनारे जो खग रहते हैं, वे सभी खानधान हैं—उनके पत्नों में जल प्रवेश नहीं करता, यद्यपि वे सदा जल में ही रहते हैं।^{१९} इस वर्णन में कहीं तो समा-
 १ सोक्ति पङ्क्ति में और कहीं रूपात्मक मानवाकरण से प्रेम की व्यञ्जना की गई है।

क—यहाँ तक प्रकृति-विवरण में अलौकिक रूप के माध्यम से आध्यात्मिक व्यञ्जना का उल्लेख हुआ है। परन्तु प्रकृति स्वयं अपनी क्रियाशीलता में, उत्साह की भावना में मानव के समानान्तर लगती है। प्रथम भाग के द्वितीय प्रकरण में इसकी व्याख्या की गई है। इस सीमा पर मानव के समानान्तर प्रकृति आध्यात्मिक भावना से व्याप्त जान पड़ती है। अभी तक संक्षेप की बात ही अधिक कही गई है। इस सीमा में प्रकृति की क्रियाशीलता अपने उत्साह के साथ आध्यात्मिक रहस्य का रूप बन जाती है। भौतिक प्रकृति अविभौतिक की उत्साह-भावना के रूप में आध्यात्मिक हो उठती है।^{२०} जायसी सरोवर का वर्णन नहीं कर पा रहे हैं—
 'उसकी सीमाओं का कुछ बार बार तो है नहीं। उसमें पुष्पित श्वेत-कुमुद उभंगल चमकते हैं, मानो तारों से राखि आकाश हो। उनमें चढ़ई चढ़वा नाना प्रकार में कीड़ा करते हैं—रात्रि में उनका शिरोम रहता है और दिन में वे मिला जाते हैं। उत्साह में बारिश गुरगुरा है, उनका सुगम ओवन-मरण में साप रहता है। अन्य अनेक वही बीजते हैं, पेंपल मीन ही मीन भाव से जल में व्याप्त हो रही है।'^{२१} इस विषय में पदवी अपने ऋद्धि-मय उत्थान में आध्यात्मिक प्रेम को व्यक्त करते हैं। 'विवादी' में भी कवि इसी प्रकार की भाव-व्यञ्जना गरीब-

१९ पं०; सरोवर-वर्णन से।

— २० केजूरल रीति शरनेपुरा; पं० २२६

२१ पं०; जायसी पं० २ विद्वत्-व्यञ्जन, पं० १

वर्णन में करता है—‘सरोवर में कमलिनियाँ पुष्पित हो रही हैं। जिनको देखकर दुःख दूर हो जाता है। श्वेत और लाल कमल फूले हुए हैं और भ्रमर रसमत्त होकर मकरन्द पीते हैं। दिन भर कमल और कुसुम फूला रहता है; रात भर चाँद और तारे पिरमून हाँकते हैं। कमलों के तोंड़ने से जो केसर गिर जाता है, उसकी गंध से पानी सुवासित है। हंस के झुण्ड चारों ओर कीड़ा करते हुए बोलते हैं; चकई और चकवाक के जोड़ा तैरते हैं। जिसको याद करते ही हृदय शीतल हो जाता है, उसी जल को चातक आकर पीता है। जितने प्रकार के जल-पक्षी होते हैं, वे सभी वहाँ कीड़ा करते हुए आनन्द मुशोभित हुए। आनन्द और उल्लास के साथ सभी कीड़ा करते हैं। भ्रमर कमलों पर गुंजारते हैं। वहाँ रात-दिन आनन्द होता है जिसे देख कर नेत्र शीतल होते हैं।’^{१२९} इस प्रकृति-रूप में जो पुष्पित, सुगन्धित, कीड़ात्मक तथा उल्लासमयी भावना है, वह आध्यात्मिक सत्य का प्रतीक है। अन्य वर्णनों में प्रेमी कवियों ने पक्षियों की विविध कीड़ाओं तथा उनके स्वरो की योजना से उल्लास की भावना में आध्यात्मिक प्रेम-साधना को व्यक्त किया है। इसमें भी पक्षियों ने अधिक व्यक्त रूप से प्रेम-भावना का संकेत दिया है, क्योंकि पक्षियों की बोली का अर्थ व्यक्त रूप से लगाया है—‘वहाँ अनेक भाया बोलनेवाले अनेक पक्षी रहते हैं, जो अपनी शाखाओं को देख कर उल्लासित हो रहे हैं। प्रातःकाल कुलसुधनी जिड़िया बोलती है; कुहूक भी कहता है—‘एक तू ही है’।...पपीहा ‘पी कहाँ है’ पुकार मँठता है; गडूरी ‘तू ही है’ कहती है। कोयल कुहूक कर अपने पक्षियों को व्यक्त करती है। भ्रमर अपनी विचित्र भाषा में गुंजारता है।’ आगे कवि स्पष्ट कर देता है—‘जितने पक्षी हैं, सभी इस में आ बैठे हैं, और अपनी भाषा में ईश का नाम ले रहे

है।^{१३} इस यशोना में जायसी ने जहाँ तक सम्भव हुआ है पत्नी के स्वर से ही अभिव्यक्ति की है। उत्तमान पद्मिनी के कोलाहल में समिहित उत्सास तथा आनन्द से वह संकेत देते हैं। इन्हींने किसी प्रकार का आरोप नहीं किया है, वरन् नाद-ध्वनियों में जो स्वाभाविक उत्सास है उसी का आभय लिया है—

‘कांकिल निकर अमिरित बोलहि । कुंझ कुंझ गुंजरत बन होलहि ।
रांजन जहँ तहँ करहि देयार्य । ददियत मधुर वचन अनि भाई ।
मोर मोरनी निरनहिं बहुनारि । ठौर ठौर लखि बहुत सांझारि ।
बलहि तरहिं तहँ ठमुकि परेषा । पङ्क बोलहि मृदु सुख देषा ।’^{१४}

न—जायसी का शैली में ‘नलदमन’ में आध्यात्मिक भावना उपस्थित की गई है। अभी तक प्रकृति में व्यक्त होनी शक्ती के प्रति उत्सास की भावना ही व्यंजित हुई है। परन्तु
प्रेम संस्थी
व्यंजना
‘नलदमन’ में प्रेम-व्यंजना पर अधिक बल दिया गया है यद्यपि इसमें उद्देशात्मक प्रशंसा ही

अधिक है—‘शारदाओं पर पत्नी एकत्रित होकर बैठे हैं, सभी प्रेम से मुक्त भाग में घोलते हैं। पौष्टिक प्रेम व्यापक से होता है और जग में ‘एक तु ही है’ ऐसी रचना समाप्त है। शान्त करने प्रियतम में ही लगाए हैं और शान-दिन ‘पीर पीर’ बुकता रहना है। महर पत्नी प्रेम-दाह से दग्ध हो रहा है और पीड़ा से मित्य ‘दही’ पुकारता है। मोर भी कठिन दुःख देनेवाले प्रेम के कारण दिन रात ‘मेउं मेउं’ पुकारता है। कठिन विरह में जलकर काटती हो गई है और लारे दिन ‘कुहू कुहू’ पुकारती रहती है।’^{१५} इसमें कवि ने आध्यात्मिक व्यंजना में प्रेम के उत्सास की ही व्यक्त किया है। लेकिन अपनी कवित्व प्रतिभा

१३ प्रथमः ०१ बाक्यः : १४०, १ निरुद्ध-वर्णनः दो० ५

१४ निरुद्ध, वनः : ११ वीर-वर्णन, दो० १५०

१५ मतः : वरुण-वर्णन से

के साथ जायसी रहस्यवादी आध्यात्म को प्रस्तुत करने में भी सर्वश्रेष्ठ है। इनमें प्रेम का अलौकिक तथा रहस्यवादी रूप अधिक मिलता है। कहीं कहीं जायसी ने आध्यात्मिक प्रेम से वातावरण को उद्भासित कर दिया है—और ऐसे स्थलों पर जैसा कहा गया है प्रकृति का अतिमाहृत रूप अलौकिक रंग-रूपों, नाद-स्वनियों में उल्लास की भावना को व्यञ्जित करता हुआ उपस्थित होता है। जायसी के बिशेष में केवल प्रेम की व्यञ्जना नहीं बल्कि प्रेमानुभूति के चरम स्तरों की अभिव्यक्ति है। रतनसेन की सिद्धल-यात्रा समाप्त होने को है; साधक के पथ की समस्त बाधाएँ समाप्त हो चुकी हैं। अंत में सिद्धल-श्रीन के पास का मानसरोवर आ जाता है जो प्रेम साधना के चरम-स्थल के निकट की स्थिति है। प्रकृति के शान्त तथा उल्लसित वातावरण से प्रेमानुभूति की अभिव्यक्ति होती है—

“देखि मानसर रूप सोहावा । दिय हुलास पुरदन होइ धाया ।
गा अधियार, रैन-मति छूटी । भा भिनसार किरिन-रवि फूटी ।
कैवल बिगत तब बिदेसी देहीं । भौर दसन होइ कै रस लेहीं ।
भौर जो मनसा मानसर, लीन्ह कैवल रस आर ।
हुन जो दियावन कै सका, भूर काठ तब खाइ ॥”

इस चित्र में प्रकाश, रूप-रंग, विवास, गुंजार और कीड़ा आदि की योजना द्वारा जो अलौकिक रूप उपस्थित किया गया है, वह प्रेम साधना की चरम-स्थिति का चोकर है। इस सीमा पर साधक अपने प्रियतम की भलक पाता है। यही सिद्धल का दृश्य है जो अपनी चित्रमयता में अलौकिक है। इसमें कवि प्रेमानुभूति को व्यक्त करता है—‘आज यह कहाँ का दृश्य सामने दृश्यमान् हो उठा है। पवन सुगन्ध और शीतलता ला रहा है जो शरीर को चंदन के समान शीतल कर रहा है। ऐसा तो शरीर किसी शीतल नहीं हुआ, मानों अग्नि में जले

ए को मलय समीर लग रहा हो।... और सामने तो अद्भुत दृश्य है—
रक्तमान् गूथं निकलता चला आ रहा है और अन्धकार के हट
जाने से संसार निर्मल प्रत्यक्ष हो उठा है। आती मेघ सा कुछ उठ
रहा है और उसमें विजली चमक कर आकाश में लगती है। उसी
मेघ के ऊपर मानों चन्द्रमा प्रकाशित हो रहा है और यह चन्द्रमा
आकाशों से मुक्त है। और भी अनेक नक्षत्र चारों ओर प्रकाश कर रहे
हैं—स्थान-स्थान पर दीपक ऐसे जल रहे हैं।... दक्षिण दिशा में स्वर्ण
रत्न दिखाई देता है... और वनंत श्रुतु में जैसी सुगन्ध आती है,
वैसी ही गन्ध संसार में छापी है।^{१७} इस आलंकारिक वर्णना में कवि
ने अलौकिक के सार आ-यात्मिक साधना का चरम प्रेम की रहस्या
सुभूति को व्यक्त किया है।

ग—प्रथम भाग के पंचम प्रकरण में मानवीय जीवन और भावना
का प्रतिबिम्ब प्रस्तुत करती हुई प्रकृति का उल्लेख किया गया है।

इसकी व्यापक भावना में आ-यात्मिक संकेत
प्रतिबिम्ब भव समान्वित किए जा सकते हैं। इस प्रकार का एकल
प्रयोग जायंसी ही कर सके हैं। प्रकृति जब मानवीय भावों को प्रति-
बिम्बित करती उपस्थित होती है: उस समय आ-यात्मिक प्रेम की
भावना उसके व्यापक विस्तार में प्रतिबिम्बित हो जाती है। उस समय
गिरगिट अग्नी विरह-वेदना में रंगों को बदलना जान पड़ता है। मयूर
विरह-वेदना के पाश में बन्दी लगता है और उसी बन्धन के कारण
बह उड़ भी नहीं पाता। पंहुक, तोता आदि के गले में उसी प्रेम का
विद्य है। इस प्रकार प्रकृति मानवीय प्रेम-विरह के प्रतिबिम्ब रूप में
आ-यात्मिक प्रेम की पृष्ठ-भूमि बन जाती है।^{१८} प्रकृतिवादी रहस्यवादी

१७ बही० : बरी०; १६ तिरनदोश-संद, दो० १

१८ बही० : बही०; १ राजा-मुम-संवाद-संद, दो० १

‘प्रेम मुनित मन भूज न राजा / कठिन प्रेम तिर देह तो छूजा।’

इस प्रकार के प्रतिबिम्ब भाव में जेम्स जोन की छाया देना है, एही साधक उस प्रतिबिम्ब जीवन को आरा यम्य स्वीकार कर पाता है।

५.—देवी साधक जिस साधना को स्वीकार कर के चलाता है, वह एक प्रकृत प्रियम का प्रेम का आनंदन मानती है। प्रेमी अपने प्रेम के आनंदन का प्रतीक मांगोरिक (लौकिक) सौन्दर्य मानता है।

उसकी समस्त साधना आध्यात्मिक प्रेम में संकल्पित है जिसमें लौकिक भी अलौकिक हो जाता है, जगत् का सौन्दर्य ही प्रिय का सौन्दर्य हो उठता है। जब प्रेम-भासना आलंबन गात्री है, उस सम सौन्दर्य की स्वीकृति स्वाभाविक है। परन्तु प्रेम सीमा में असीम व्यक्त से अन्यक्त की ओर बढ़ता है; उसी प्रकार आलंबन का सौन्दर्य भी लौकिक से अलौकिक हो उठता है। मूर्छा प्रेमी-साधको की सौन्दर्य योजना को समझने के लिए यह समझना आवश्यक है। इस दिशा में निर्गुण संतो और मगुण भक्तों में इनका भेद है। संत साधकों ने रूप की कोई भी सीमा स्वीकार नहीं की है। यही कारण है कि उनकी सौन्दर्य-योजना अलौकिक ही अलौकिक है। उनके चित्रों में रूप और रंग का प्रयोग मन में एक चमत्कृत भावना उत्पन्न कर देता है। परन्तु एही साधकों ने अपना प्रतीक और साध ही अपनी साध का रूप संसार से ग्रहण किया है। फलस्वरूप इनकी सौन्दर्य-योजना रूप को पकड़ने का प्रयास है; उसकी सीमा में घेरने का भी प्रयत्न है।

‘प्रेम-नाद ज, परा न दूय । बँव दीन वै फँद न दूय ।
कान पुधार ओ मा बनव सु । रोव रोव बरे फँद नयवासी ।
पौछन्ह गिरि पिरि परा सो फँद । उहि न सकै, भयन्ह भा बँदु ।
सीतर-गिर ओ फँद है, निव पुकारे दोख ।
सो कित बँकारि फँद गिर । (मेरी) निव मोर होर मोर ॥’

प्रतीक नारी के सौन्दर्य से यह व्यापक सौन्दर्य प्रकृति में फैल कर आध्यात्मिक संकेत ग्रहण करता है। नारी इनकी साधना का प्रतीक है; उसका सौन्दर्य, आदर्श सौन्दर्य ही अपने चरम पर अलौकिक होकर व्यापक व्यञ्जनात्मक सौन्दर्य हो जाता है। यही कारण है कि इन कवियों ने नख-शिख के रूप में जो सौन्दर्य-वर्णन किया है, वह व्यापक होकर प्रकृति के विस्तार में खो जाता है। उसने न तो कोई रूप ही पनता है और न कोई क्रमिक स्वरूप ही उपस्थित होता है। प्रकृतिवादी साधक प्रकृति के विस्तार में अज्ञान के सौन्दर्य को फैला देता है; वह उसी के सौन्दर्य से किसी सत्ता का आभास पाता है। और तूती साधक अपने प्रतीक के सौन्दर्य का उसी सौन्दर्य में प्रतिबिम्बित देखता है। ईरान के सूफी प्रेमियों ने प्रकृति के सौन्दर्य में इसी सौन्दर्य की अभिव्यक्ति पाई थी।^{१९} यही सौन्दर्य की व्यापक भावना, उसका प्रतिबिम्बित भाव, तथा उसकी (साधक रूप) समस्त सृष्टि पर प्रभावशीलता, हमको हिन्दी के तूती प्रेमी कवियों के काव्य में विस्तार से मिलती है। यह सौन्दर्य इनकी प्रेम-भावना का आलोकन है। प्रकृति का सौन्दर्य प्रियतम का रूप है या उसी के सम्पर्क से उद्भासित है। सौन्दर्य की स्थापना के साथ तूती साधक उसने प्रभावों का उल्लेख अधिक करता है, क्योंकि उसकी प्रेम वेदना में इसी का अधिक स्थान है।

क—तूती कवि जो सौन्दर्य की भावात्मक कल्पना करता है, उस समय प्रकृति की दृष्ट्यात्मकता को सामने रख कर उसे व्यक्त करना चाहता है। वह कभी प्रकृति के सौन्दर्य की अपने मा.व समक सौन्दर्य का प्रम.व आराध्य (नारी-रूप) के महान् सौन्दर्य का प्रतिनिध बनाना है और कभी उसकी प्रमात्मक शक्ति का

१९ लेबक के ईरानी सूफियों की प्रेम-संभवा में प्रकृति के रूप नामक लेख में ६३ विषय की विस्तृत विवेचना की गई है। (विश्वकर्मा; जून १९४७)

आध्यात्मिक शापना में प्रवृत्ति का

उत्प्रेषण ही करता है। आपसी नवमान परमात्मा में अनन्त सौन्दर्य की वन्दना करने है—‘यद् सौन्दर्यं तो मानो मूर्ख की किरण में ही निहाला गया है—और सूर्य का ऐश्वर्य तो कन ही है। इसमें तो शक्ति भी प्रकाशमान हो टूटी, और यद् प्रकाश भी स्वर्गों आमा से मुक्त है। यद् सौन्दर्यं इस प्रकार प्रकट हुआ... उनके मानने पूर्णिमा का शक्ति भी रोका है’ गया। बन्धना इसी में पड़ता पड़ता प्रमादगया में विधान हो जाता है...। इस सौन्दर्य में पड़ गया है। जिसमें मनुष्य म्यात हो रहा है और मारा मंसार भ्रमर हो गया है।^{३०} इस सौन्दर्य में कोई रूप नहीं है और कोई आकार भी नहीं है। यह ध्वनी भावनामयता में निश्च-संज्ञन को व्याप्त ही नहीं करता, परन्तु ध्वनि प्रभाव में प्रभावित भी कर रहा है। वस्तुतः इन कवियों के सौन्दर्य-विषय को रूप, माय तथा प्रभाव आदि के अनुसार विभाजित करना कठिन है; क्योंकि ये सब मिल जुल जाते हैं। वृत्ति कवियों ने सौन्दर्य के भावात्मक पक्ष का ऐसा ही व्यापक और प्रभावशाली चित्रण किया है। ‘चित्रावली’ में शक्ती चित्र मिश्रने आई है, पर उस के सौन्दर्य के सामने मुग्ध है,—

“देता चित्र एक गनिपात। जगमग मंदिर होइ उजियारा।
जिमि जिमि देतों रूप मुख, दिये छोड़ अत होइ।

पानी पानिहि ली रही, चित्र जाद नहि धोइ ॥

आगे इस सौन्दर्य की आध्यात्मिक व्यक्ति का और भी प्रत्यक्ष संत मिलता है—‘ज्यो-ज्यो चित्र घोया जाता है, लगता है सूर्य को मस्त कर रहा हो। ज्यो-ज्यो चित्र मिटता है, आँखों में ही अंधेरा जाता है।’ इसके बाद जब चित्रावली आकर उस चित्र को पाती ‘तो उसका शरीर पत्तों के समान हिल जाता है। वह सूर्य मान प्रकाशमान् चित्र कहाँ गया, जिसके बिना पूर्णिमा अमा हो

जाती है।^{३१} इस चित्र में व्यापक प्रभावशीलता का रूप है। नूर मोहम्मद ने नख शिख चर्चन को अधिक विस्तार नहीं दिया है, परन्तु उसमें रूप सौन्दर्य का एक मौलिक अर्थ सन्निहित है और वह सौन्दर्य के प्रभाव के रूप में है। इन्द्रावती में स्वयं सौन्दर्य की चेतना जाग्रत होती है। दर्पण में अपने सौन्दर्य से उसे प्रेम की अनुमृति प्राप्त होने लगती है। आगे कवि कहता है 'वह सौन्दर्य की चेतना ही है जो प्रेम है और अपने ही सौन्दर्य द्वारा प्रिय-प्रेम की अनुमृति के बीच कोई नहीं है। यह प्रेम की व्याप्ति ही सौन्दर्य-भावना है जो प्रिय का ही रूप है, उसी की अज्ञात स्मृति है।'^{३२} इस प्रकार अल्पक भावना सौन्दर्य का संकेत प्रस्तुत करती है। इसी प्रभावशील सौन्दर्य का रूप जायसो मानसरोवर के प्रसंग में उद्घटित करते हैं। 'इस सौन्दर्य के रसों मात्र से मानसर निर्मल हो गया और उसके दर्शन मात्र से रूपवान् हो उठा। उसकी मलय समीर को पाकर सरोवर का ताप शांत हो गया।' इसके आगे प्रकृत के समस्त सौन्दर्य के कवि इसी आध्यात्मिक सौन्दर्य के प्रति-प्रिय रूप में देखना है—'उस चन्द्र सेरा को देखकर ही सरोवर के कुमुद विरसित हो उठे, उस सौन्दर्य के प्रकाश में तो जिसने जहाँ देखा वहाँ बिजान हो गया। उस सौन्दर्य में प्रतिबिम्बित होकर जो जेमा चाहता है सौन्दर्य प्राप्त करता है। गारा सरोवर उस के सौन्दर्य से ब्याप्त हो उठा है उसने नयनों

११ बिजः ०; वसः ११ बिजबलसोन-सुंद, दो० १३१ और १२ बिज-भेवन-सुंद, दो० १३२

१३ श्रुः ०; नूरः ९ पाली-सुंद, दो० ७-८,—

"रूप समुद्र भरे वह प्यारी। जब सो प्रेम पर निर भारी।

उसी सेन लहर कठिनायी। न्यकुज ने मन बीच समना।

कोऊ नहीं बीच मो, अपने रूप संभन।

अपनी चित्र चिटेरा, देखि थर रुझन ॥"

का दे-कर शरीर कमलों में घूँसा हो गया उसने शरीर की निमैतता में उलका जग निमैत हो रहा है। उसको हमी ने हमी का रूप धारण कर लिया है और दोनों का प्रकाश जग गया हीरा हो गया है।^{१३३} उलका में भी 'विषाद' में एक स्वयं पर स्व सौन्दर्य का कर्तुन प्रकाश ने बरसे, उस परभाव का ही उल्लेख किया है। पर सौन्दर्य प्रभाव प्रो. एकरक है जिसके प्रकाश होने पर सभी जगत् आश्चर्य घटित रह जाता है—

‘विषाद’ भरोसे आई। परम बरिद जनु दीन्ह दिगई।

भयो हँसो मङ्गल संसारा। भा. अज्ञो दिनकर मनिचारा।^{१३४}

पर—पर एक व्यापक सौन्दर्य की भावना और उसकी प्रभाव-लिंग पर विचार किया गया है। इस सौन्दर्य में आकार या रूप की भावना किमा सीमा में प्रत्यक्ष नहीं होती। पर वेत्त भाषात्मक है जो कभी रूप, कभी प्रकाश और कभी गन्ध आदि के अलौकिक विस्तार में आध्यात्मिक प्रभाव उत्पन्न करता है। हम जानते हैं कि सूखी प्रेमी ने प्रतीकों का आश्रय लिया है। जब लौकिक प्रतीक का धार हो, एक नारी (नयिका) की कल्पना है, तो सौन्दर्य प्रत्यक्ष और आकार भरेगा। लेकिन सौन्दर्य—वहाँ भी अपनी व्यापकता

इह म'ध'०। जायस' : १५०, मनमरीवर दंड; दो० ५। कदली स्थित प्रभावहीन सौन्दर्य की प्रस्तुत करने में अक्षम है। उल्लेखित 'विषाद'—'विषाद-दंड' में व्यापक व्यंजना से सौन्दर्य-वर्णन करता है। वह इस व्यापक भावना को रूप और रसों गुण में व्यक्त करती उसकी प्रभावप्रसरता की अरु ही अरुचित करता है। इसी प्रकार 'वली' में परेवा भी राजकुमार के सामने सौन्दर्य के प्रभाव का वर्णन के माध्यम से करता है (१३ परेवा० दो० १७२)।

४ विना०; वस०: ३० दरसन-संद, दो० २७७

में, आध्यात्मिक चमत्कार की अलौकिक सीमाओं में, रूप भरकर भी रूप नहीं पाना ; आकार धारण करके भी कोई प्रत्यक्ष आकार सामने नहीं उपस्थित कर पाना । यह जान हम सक्षित रूप चित्रों और विस्तृत मख शिव दर्शनों में देखेंगे । इन समस्त रूप के मंत्रों में प्रकृति उसका प्रतिविम्ब प्रदर्श करती है । प्रकृति-जगत् उगी अमीम और चरम सौन्दर्य की द्वाया है; उसी के प्रभाव में समग्र विश्व आकर्षित हो उठता है । पद्मावती जीवन में प्रवेश कर रही है । जायसा उस सौन्दर्य की कहना करते हुए उसके प्रभाव और प्रकृति पर उसके प्रतिविम्ब का उल्लेख करते हैं—‘विधि ने उसको अत्यन्त कलात्मक ढंग से रचा है । उसके शरीर की गंध से संसार व्याप्त है । भ्रमर चारों ओर से उसे घेरे हुए हैं । बेनी नागिन मनशगिरि में प्रवेश कर रही है... उस पद्मनी के रूप को देख कर संसार ही मुग्ध हो उठा है । निम्न आकाश के विस्तार में फैलकर खोजते हैं, पर मसार में कोई नहीं दिखाई देता ।^{१३५} यहाँ उल्लेखाओं को व्यक्त न करके यदि सौन्दर्य की प्रकृति के व्यापक माध्यम से व्यंजित करता हुआ, उसके प्रतिविम्ब के साथ प्रभाव का संकेत भी करता बनना है । इस अलौकिक सौन्दर्य में व्यक्त रूप तथा आकार नहीं है, सूर्य साधक आध्यात्मिक प्रियतमा के सौन्दर्य की सीमाओं में शाय भी कैसे सकता । उसमान विशावली के रूप की बात करते हैं, उनमें किंचित शरीर के साथ गूंगार का दर्शन मिल गया है । पान्थु न तो शरीर में आकार है और न गूंगार में रंग-रूप; इसमें केवल चमत्कार की अलौकिकता व्यापक प्रभाव लेकर उभरित हुई है । विशावली दर्शन-के लिए भरोसे पर आती है—‘उसके शरीर पर बहुमूल्य चीर है, मानों लहरे लेना हुआ सागर चंचल हो रहा हो । मुख के दिव्य प्रकाश को देखकर चक्षोर चकित रह गया, मानों चन्द्रमा ने प्रकाश किया । भाग मुन्दर मोतियों में मुक्त है,

नक्षत्रमालाओं ने मानो शशि को आकर प्रणाम किया है।... गरदन में मुक्त-माला है, मानो देव-सरि मुमेरु पर गिरी है।^{१०६} इसमें व्यक्त उत्प्रेक्षाओं के द्वारा जो चमत्कृत सौन्दर्य की याचना हुई है, वह भी आध्यात्मिक प्रभावशील सौन्दर्य का रूप है। नूर मोहम्मद नल-शिर वरुण का रूप संकेत में समाप्त कर देते हैं। वे रू साधारण रेखाओं के सदा दिव्य-भावना को प्रगुप्त करते हैं—

“भरना ना मुख मान को, मनमौ रहा समाइ।
बूढ़ी लांचन पूररी, आँख हगमो जाइ ॥

धन का वदन मुकज की चाँदू। अलकावर नागन की फाँदू।
नेना मृग फि है मतवारी। की चचक्ष रंजन कजारी।^{१०७}

एक स्थान पर नूर मोहम्मद भावा-यमक सौन्दर्य को प्रकृति में एक रूप करके व्यक्त करते हैं—‘इन्द्रावती का मुख पुष्प है तो उसके करंल कली है, उगकी छाँवे और शोभा विमल है। आश्चर्य है! इन सौन्दर्य का कोई अनुमान ही नहीं लगा पाता। पुष्प है, नर विहगन-शील भावना को लेकर कला के समान है। कली है, यन्त्र उसके पूर्ण विकास को गायना विद्यमान है। वह रूप सौन्दर्य कुववारी है और उसके रूप फुलवारी का शोभा है।^{१०८} यहाँ उपमान आध्यात्मिक सौन्दर्य का याचना करने के और दर्शना सौन्दर्य ही आध्यात्मिक प्रकाश है। उतमान कुशर का। यथावती की बाद फुलवारी के अन्त में दिताते हैं और उग समय फूल आदि में विराजती।
यहाँ प्रतिनिधि ही रहा है। पर वह रूप स्मृति ही दिशा है—
“जुही फूल दिष्टि मरि हरा। लगे भाव विराजती केरी।
अला मास फूलन पर देरी। होद गुराँ अलकावलि केरी।

आदि होइ चिन की लगन, मूरख सो सो दूरि ।

जान मुजान चहुँ दिशि, वोहि रहा भरि पूरि ॥^{११३९}

वस्तुतः इसी प्रेमी प्रकृतिवादी रहस्यवादियों की भाँति ज्ञात प्रकृति से अज्ञात की ओर नहीं बढ़ते; वे तो उस अज्ञात को प्रकृत में प्रति-बिम्बित देखते हैं । इसी कारण उनमें प्रकृति रूपक अधिक दूर नहीं चला पाते, उनका आभाष्य व्यक्त हो उठता है ।

ग—ऊपर के रूप-चित्रों के समान वे विश्व भी हैं जिनकी सौन्दर्य-स्वक व्याप्ति में प्रकृति केवल प्रभावित ही नहीं बरन् सुग्ध तथा विमो-
दित लगती है । यहाँ रूप सौन्दर्य के समस्त प्रसंग
सौन्दर्य से सुग्ध और विमोदित प्रकृत में उपमानों की योजना में रूप के ही प्रकृति-चित्रों
का उल्लेख किया गया है । वस्तुतः यह समस्त-
योजना साधारण आलंकारिक अर्थ में नहीं मानी जा सकती, इसी
कारण आध्यात्मिक व्यंजना में इसको प्रकृति-रूपों में स्वीकार किया
गया है । प्रकृति की अप्रस्तुत-योजना को इन काव्यों में क्यों प्रयुक्तता
मिली इसकी ओर कई बार संकेत किया गया है । जायसी पद्मावती
के सौन्दर्य के साथ प्रकृति का विमुग्ध रूप प्रस्तुत करते हैं—‘सरोवर
के निकट पद्मावती आई, उसने अपना जूड़ा खोलकर पेशमुक्त कर
दिए । मूल चंद्रमा है—शरीर में मलयागिरि की सुगन्ध आनी है और
उसको चारों ओर से नागनिधियों ने छा लिया है ।’ कवि उत्प्रेक्षाओं के
सहारे सौन्दर्य के प्रभाव की व्यंजना भी करता है—‘बादल गुमड़ कर
छा गए—श्रीर संसार पर उसकी छाया पड़ गई । आश्चर्य । हर के
समस्त चन्द्र की शरण राहु ले रहा है । प्रकाशमान सौन्दर्य के सामने
सूर्य की बला छिर गई । नक्षत्रमालिका को लेकर चन्द्रमा उदित
हुआ है । उसको देखकर चंद्रो अपने को मूल उसकी ओर एकाम
हो गया ।’ उपमानों की रूप कल्पना के बाद कवि प्रकृति को प्रत्यक्ष

आनन्दोन्लास में मग्न देखता है—

“सरोवर रूप विमोहा द्विष्ट हिलोरहि लेह ।
पाँव छुवे मकु पार्या, एहि मिति लहरहि देह ॥”

प्रकृति के उन्लास को कवि और भी व्यक्त करता है। अनन्त सौन्दर्य के मामले में प्रकृति सौन्दर्य चंचल और विमुग्ध हो उठता है। यहाँ चक्रों के रूप में प्रकृत हो मुग्ध और चकित है।^{४०} हम प्रकार का चित्र उसमान ने ‘सरोवर-स्वप्न’ में उद्घोषित किया है। उग में सत्यतात्मक रेखाओं से प्रकृति-सौन्दर्य में प्रभाव के साथ मुग्ध भाव भी मलिनित है। चित्रावली अगनी सखियों के साथ सरोवर में प्रवेश करती है—‘सभी कुमारियाँ स्वर्ण बलरियों के रूप में फैल गईं’, मानो कमलिनीयाँ गोड़कर जल में डाल दी गई हैं। वे मानो चंद्रमा के साथ स्वर्ण की तारिकाएँ हैं और वे नभ में लीला करती हुई मुशोभित हैं। हम उनकी छांभा को देख सरोवर छोड़कर चले गए। कच रूपा विषय ने सरोवर को इस लिया है; उग विष को उठाते की जड़ी तो मंत्र जाननेवाले के पास है। उन चित्रावली के नग शिख से उठने वाली सौन्दर्य की लहर सरोवर के समस्त विंगार में फैल गई है।^{४१} यहाँ प्रकृति आध्यात्मिक सौन्दर्य में मुग्ध हो नदी बरग्न विनोदित हो उठी है। गूर मोहम्मद ने ‘नवान राह में इसी प्रकार की यात्रा की है, परन्तु उनकी प्रकृति उपदेशात्मक अधिक है। इन सौन्दर्य की कल्पना के साथ प्रकृति में मुग्ध होने का भाव तो है, पर

४० प्र. ०; क. ० : पद. ४ मानसरोवर-दंड, वी. ४-५,
‘सरोवर यदि समस्त छल्ले । और नहाइ पैठ लेह छल्ले ।
जनि मां नीर सखि छल्ले छल्ले । अब निग दीड वसत भी छल्ले ।
चल्ले सिद्धि छल्ले, वहाँ विनी हो । छल्ले ।
पद और निधि नग्न मह, दिन दूर जल लीह छल्ले
४१ वि. ०; क. ० : पद. १० नदोहर-दंड, वी. १०-११

उल्लाम की भावना अधिक व्यक्त नहीं है—‘इन्द्रावती’ ने अपनी केश राशि मुक्त कर दी, उस समय मेघ की घटा में चंद्रमा जैसे प्रकाशित हो उठा। जब रानी ने जल में प्रवेश किया, जल चंद्रमा के प्रकाश से उद्भासित हो गया। उसको धारण कर सरस्वर आकाश के समान था जिसमें कुमारी चंद्रमा के समान सुशोभित हुई। इस प्रकार आकाश में सूर्य और जल में चंद्रमा उदित हैं और कमल तथा कुमुद दोनों पुष्पित हैं, क्योंकि दोनों के प्रिय उनके पास हैं।^{४२}

६—सूत्री साधको ने इन सापेक्षिक रूप चित्रों के अनिरुद्ध नल-शिल्प के विस्तृत वर्णन भी किए हैं। इन शरीर के अंग प्रत्यंगों के वर्णनो में प्रेमी कवियों ने किसी प्रकार का आकार नल-शिल्प योजना वैभव और सम्मोहन या व्यक्तिगत रूप उपस्थित करने का प्रयास नहीं किया है। परन्तु विद्वत्ते जिन सौन्दर्य चित्रों का उल्लेख किया गया है, उनमें सौन्दर्य की व्यापक व्यञ्जना रहती है। लेकिन नल-शिल्प के रूप में सौन्दर्य की कोई भी कल्पना प्रत्यक्ष नहीं हो पाती। इनमें एक और प्रकृति-उपमानों की योजना से आ-व्यात्मिक वैभव प्रकट होता है, और दूसरी ओर उसका आकर्षण तथा सम्मोहन व्यक्त होता है। यस्तुतः नल शिल्प वर्णन ऐसी स्थिति में किए गए हैं, जहाँ किसी पर रूप का आकर्षण डालना है। इन समस्त प्रेमाख्यानो में नल-शिल्प वर्णनो की दो परम्पराएँ हैं। सूत्री भाव-धारा से प्रभावित कवियों में नल शिल्प वर्णन आ-व्यात्मिक रूप के आकर्षण और उसकी सम्मोहक शक्ति की व्यञ्जना को लेकर चलता है इनमें जायसी का अनुसरण अधिक है। यह बात ‘चित्रावली’, ‘इन्द्रावती’ तथा ‘सुमुख जुलैला’ के वर्णनो से प्रत्यक्ष है। दूसरी परम्परा में स्वतंत्र प्रेमी कवि हैं जिन्होंने प्रेम के आलंबन रूप में नल शिल्प का वर्णन किया, इनमें दल-दमन काव्य ‘सुदुषावती’, ‘माधवानल कामकंदला’ तथा ‘विरहाराध

आध्यात्मिक साधना में प्रकृति-रूप

आदि का नाम लिया जा सकता है। रूप-सौन्दर्य के लिए-इन दोनों परम्पराओं ने प्रकृति-उपमानों का प्रयोग एक ही प्रकृति के अनुगुण पर किया है, इसलिए इनमें विशेष भेद नहीं जान पड़ता। परन्तु रस-कवियों में व्यापक प्रभावों को व्यञ्जित करने की भावना बहुत कम है, ला-ही रीति काव्य के प्रभाव में समत्कार उनकी प्रकृति भी है। एक ही कवि में आध्यात्मिक व्यञ्जना का प्रस्तुत करनेवाले प्रमुख कवि जायसी हैं। अन्य कवियों में अनुसरण अधिक है। 'गुगुन गुलेला' के कवि निसार में यह अनुकरण गहमे अधिक है।

क—जायसी ने नरा शिल के रूप में सौन्दर्य की जां कल्पना की है उसमें प्रकृति-उपमानों की योजना के माध्यम से उस अलौकिक रूप के ऐश्वर्य तथा सम्मोदन के साथ उसके आकर्षण का उल्लेख भी है।—'देखी के चुनने से रस और पाताल दोनों में अधिरा छा जाता है और अशुल नागों का समूह इन्हीं पेशों में उलझा हुआ है। ये पेशों मलयगिरि पर सर्प लगे हैं।' उपमान ने भी पेशों की समानान्तर कल्पना की है—

“प्रथमहि कटो पेश की संभा । पद्म जनो मलयगिरि लोभा ।
दीरघ विमल पीठि पर परे । लहर लेहि विषधर विषधरे ॥” ४३
रूप-सौन्दर्य का वर्णन करते हुए नृसिंहदास भी पेशों का वर्णन इसी प्रकार करते हैं। सौन्दर्य की व्यञ्जना इनका प्रमुख उद्देश्य है, परन्तु व्यापक प्रभाव का उल्लेख भी मिलता है—
“कारे सपन रही जो राय । रैन अमानसी पायस पया ।
पल्लो लुटी जो कदमु बंसा । रयो छगाह होई धनी गुपेरा ॥” ४४
इसी प्रकार जायसी माँग को 'दीनक मानते हैं जिससे रात्रि में

भी मार्ग प्रकाशित हो जाता है। मानों कसौटी पर खरे सोने की लकीर बनी हो या धने बादलों में बिजुत की रेखा खिंची हुई हो।.... और मस्तक द्वितीया के चन्द्रमा के समान है उसका प्रकाश तो संसार में व्याप्त है—सहस्र किरण भी उसके सामने छिप जाता है।... भौंह तो मानों काल का धनुष है, यह तो वही धनुष है जिससे संहार होता है।... आकाश का इन्द्र-धनुष तो उसी की लज्जा से छिप जाता है।.... और नेत्र, वे तो मानो दो मानखरीर लहरा रहे हैं। वे उल्लूक कर आकाश में लगना चाहते हैं। पवन भफोरा देकर हिलोर देता है और उसे कर्मा पृथ्वी और कभी स्वर्ग ले आता है। नेत्रों के किरते ही संसार चलायमान हो जाता है। जब वे फिर जाते हैं तो गगन भी निलय होने लगता है। बरूनी, वे तो बाय है जिनसे आकाश का नक्षत्र मंडल बेधा टूटा है।.... और नासिका उसकी शोभा को कोई भी नहीं पाना; ये पुष्प इसीलिए तो गुग्गुलु हैं कि वह उनको अपने पास करले। हे राजा, वे अधर तो ऐसे अमृतमय हैं कि सभी उनकी लालसा करते हैं, सुरंग बिंबा तो लज्जावश बनों में जाकर बहता है। उसके हँसते ही संसार प्रकाशित हो उठता है—ये कमल किसके निष्पन्न विकसित हैं और इसका रस कौन भ्रमर लेगा।.... दाँतों की प्रकाश किरणों से रवि, शशि प्रकाशमान हैं और रत्न माणिक्य और मोती भी उसी की आभा में उज्ज्वल हैं। स्वभावतः जहाँ वह हँस देती है, वहाँ ज्योति छिटककर फैल जाती है।.... जिह्वा से अमृत-वाणी निवसती है जो कोकिल और चातक के स्वर को भी छीन लेती है। वह उस वसंत के गिरा नदी मिलता जिसमें लज्जावश चातक और कोकिल मौन होकर छिप जाते हैं। इस शब्द को जो सुनता है वह मत्ता होकर धूम उठता है।.... कपोल पर निल देखकर लगता है आकाश में प्रभु स्थित है, आकाश रूरी सौन्दर्य उस पर मुग्ध होकर झुबुवा उतराता है पर विल को दृष्टि-व्य से ओमल नदी होने देता।.... कानों में कुँडलों

वर्णना में प्रकृति का प्रयोग जैसा पहले ही संकेत किया गया है, दो प्रकार से हुआ है। पहले तो सौन्दर्य के ऐश्वर्य तथा प्रभाव को दिखाने के लिए उपमाओं तथा उत्प्रेक्षाओं आदि में प्रकृति के उपमानों का प्रयोग हुआ है। इस प्रकार की प्रकृति-व्यंजना में व्यापक सौन्दर्य और उनके व्यापक प्रभाव की अभिव्यक्ति हो सती है। इन आलंकारिक प्रयोगों को प्रकृति रूपों में इसलिए माना गया है कि यहाँ आलंकारों का प्रयोग व्यंग्य में हुआ है। कवि का मुख्य अर्थ इन चित्रों के माध्यम से व्यंजना करना ही है। दूसरे इस सौन्दर्य का प्रकृति पर प्रभाव आसुक्ति, अनिशयोक्ति आदि के माध्यम से प्रकट किया गया है। कभी कभी सौन्दर्य-गोपना प्रकृति-के माध्यम से की गई है; पर उसका प्रभाव मानव हृदय पर प्रतिबिम्बित किया गया है। इस प्रकार नक्ष शिर वर्णन के प्रसंग चाहे प्रकृति के माध्यम से रूप और सौन्दर्य की व्यंजना की दृष्टि से हो, अथवा प्रकृति उपमानों के माध्यम से उस सौन्दर्य की प्रभावशीलता के विचार से हो, आभासिक सौन्दर्य और प्रेम की व्यंजना की लेकर ही चलते हैं।

त—अन्य कवियों में यही भावना मिलती है, केवल अपनी

प्रतिभा के अनुसार उनको सफलता मिल सकी
अन्य कवि और है। परन्तु उनपर जायसी का प्रभाव प्रपञ्च
नर-शिव देखा जा सकता है। मोंग का उल्लेख करते हुए

उत्तमान करते हैं—

“सूर किरन करि चालहि धारा । स्वाम रैनि कीन्ही कुई धारा ।

पंथ अकास विकट जग जाना । को न जाइ नोहि पय भुलाना ॥”

इस ‘मोंग’ के सौन्दर्य को प्राप्त करना कठिन है; और फिर—

“बेनी सीध मजबगिरि सीसा । मोंग मोनि मनि माथे सीसा ।

सूर समान कीन्ह बिधि दीया । देखि तिमिर कर फाट्यो दीया ।

स्वाम रैनि मँह दीप सम, चेहि अँजोर जब होर ।

अछन मुअँगम मोंहि बगि, दिया मर्जान न होर ॥”

“दोड़ समुद्र जनु उठहिं दिलोरा । पल मह चढ़त जगत सब दोग ।”
 दुराहरनदाम ने पूर्ण आध्यात्मिक व्यंजना का आश्रय नहीं लिया
 है, परन्तु वे प्रेम की महिमा के साथ सौन्दर्य की व्यापकता का
 उल्लेख करते हैं—‘इन नेत्रों का सौन्दर्य तो ऐसा है, लगना है दोनों
 नेत्र दो समुद्र हैं जो दिलों से रहे हैं, जिसके प्रसार में वृक्षी, आकाश
 और साग विरच्य दूखड़ा आ रहा है।’ कवि इस सौन्दर्य की कल्पना
 इस प्रकार पूरी करता है—

“कैदहु चंद नुहज दौड, साजि परो करतार ।

मूँदे जग आंधियार होइ, खोलन सम उजियार ॥”^{४०}

आगे उसमान परम्परा के अनुसार बखन करते हैं—‘कपल पर
 तिल इस प्रकार शोभा देता है, मानो मधुर पुष्प पर मोहिन हो रहा
 है ।... यदि यह तिल न होता तो प्रकाशहीन स्थिति में कोई किसी को
 पहचानता भी नहीं, उसी एक तिल की पत्छाहीं से सबके नेत्रों में
 प्रकाश है ।... कवि नाविका को फूल के समान कहते हैं, पर पुष्प तो
 इसी लगना से वृक्षों पर व्युत्पन्न हो जाता है ।... और अघर ! उनके
 सामने बिटुम तो कठोर और कड़े हैं, वे तो सजीव, कोमल, रगमय
 तथा हृदय को कष्ट देनेवाले हैं... बिना उसको तुलना क्या करेगा,
 वह तो लगना से बन में जा छिपा है ।... उसके मुख-चन्द्र से संसार
 प्रकाशमान है, और अमृत तुल्य अघर प्राणदान करता है ।’ अधि-
 भौतिक प्रकृति चित्रों की योजना से उसमान ने दाँतों की कल्पना में
 आध्यात्मिक संकेत दिए हैं—‘देवनाग्रो ने चंद्रमा में क्यारियों बनाई
 हैं, और अमृत सानकर बारी को ठीक किया है । उसमें दाढ़िम के
 बीज लगा गए हैं जिनकी रखवाली काले नाग करते हैं । बेरात-दिल
 उसके पास रहते हैं, दाँतों शुक्र, पिंड या संजन उनकी चुन लें ।’
 कवि सौन्दर्य की इस अतिप्रकृत कल्पना के साथ व्यापक प्रभाव का

उल्लेख भी करता है—

“इक दिन बिहँगी रहलि छै, जॉलि गई जग ह्मरई।

अब हूँ सौरत बह चमक, चौंधि चौंधि जिन जाइ ॥”

‘नल दमन काव्य’ में ‘दसन’ को लेकर सौन्दर्य और प्रसंगार्थी उत्प्रेक्षाएँ की गई हैं। सौन्दर्य को लेकर, प्रकृति के मा से उसमें व्याप्त प्रभाव की बात कहना इन कवियों का उद्देश्य है ‘दोत जैमे हीरा छील कर गढ़े गए हो...बोलने ही संसार में प्रस हो जाता है, लगना है जैसे शशि में कौंधा चमक गया हो; और यह हँस कर बोलती है वही चंचल होकर चरला के रूप में ब उठता है।’ इसी के आगे कवि उत्प्रेक्षा द्वारा प्रकृति पर प्रतिबिंब सौन्दर्य की व्यञ्जना करता है,—

“देखि दसन दुति रतन दर, पादन रहै समाइ।

तिनहिं साज चपला भनी, निकसन औ छिनि जाइ ॥”^{४५}

रसना को लेकर सभी कवियों ने बाणी का उल्लेख किया है, उसमें प्रभाव की बात विशेष है। उसमान ने उसे सौन्दर्य रूप के का प्रयास भी किया है,—

“जेहि भीतर रसना रस भरी। कौल पॉलुरी अमिरित भरी।

दसन पाति महुँ रही छिपानी। बोलत सो अनु अमिरित बानी।

उकतिन बोलत रतन अमोशी। आँव चढ़ी जनु कोइल बोली ॥”

परन्तु इसमें अमृत तथा जिलाने की बात ही अधिक महत्त्वपूर्ण है उठो है,—

“त्यो-त्यो रसन जिवावई, ज्यो ज्यो मारहि जैन ॥”

बाणी के प्रसंग में ‘नल दमन काव्य’ में प्रकृति को लेकर अधिक व्यञ्जक उच्छियाँ हैं—‘बाणी की मधुर रसकता को प्राप्त करने के लिए मृग नेत्र के रूप में आये हैं। मिकी लज्जित होकर काली हो गई,

और उसने नगर को छोड़ कर वन में विधाम लिपा दे और—

“रसो बुंद त्रिषु भेन सुन, चाक मिटो त्रिषास ।

गुणन भी हो उतरी, दुर्हो बूल भिन्द ग्राम ॥”^{४९}

इसी प्रकार उद्यमान चित्त को ‘अमृत तुल्य मानते है और उसे कृप के समान कहते हैं, जिसमें पड़ कर मन दूरना उतराता है ।’
कान और उसमें पड़िनी हुई तरकी का वर्णन भी इन्हीं शौन्दर्य उद्यमानों के आधार पर व्यापक आकर्षण को लेकर हुआ है,—

“निशि दिन मुकता हरे गुनाही । खंजन मूर्ति भक्ति त्रिभि जाही ।

कंठन पुटिला जान बनाना । गुह सिप वेद लाग सलिकाना ॥”

आगे इसी भाव-धारा में कवि वर्णन करना जाता है—‘नाचते हुए मौर ने प्रीषा की समना की, और इसी कारण वह सिर धुन कर रो उठा । शंख भी उसकी समना नहीं कर सका और वह प्रातः संस्था चित्ला उठता है ।... गले में सुन्दर हनुनी है, उसकी समानता चन्द्रमा और सूर्य भी नहीं कर पाते, इसीलिए वे राहु की शंका से ड़िप जाते हैं । और भुजाएँ कमल-नाल हैं जिनके हृदय में द्विज हैं ।’ कुच का वर्णन जायसी के समान उद्यमान ने भी शौन्दर्य में प्रभाव उत्पन्न करके उपस्थित किया है—‘वारीक वल्ल में इस प्रकार भलकते हैं, मानों अन्दर दो कमल की कलियाँ हो, मुकताहली के बीच में उनकी शोभा इस प्रकार की है, मानों चक्राक के जोड़ बिछुड़ गए हो ।’ और उनका प्रभाव तो ऐसा है—

“होइ भिलारी वन बहदि, आइ पठारन हाथ ॥”

और ‘नाभि तो त्रिषु में अमर के समान है, जिसमें गिर कर फिर निकलना नहीं हुंता, खिलती हुई कली मुखोभित हो, और जिसकी गंध आज भी अमर ने प्राप्त न की हो । और सिन्धु से जब मयनी निकाली गई, तो वह वहाँ पहले खड़ी थी, वही भँवर यह नाभि है—

जो इस भाषा की दृष्टि में बहुत बड़ा बड़ बाहर निकल नहीं सकता।
 समान करने समान तथा जो भाषा ऐसी है कि मन्त्र और इस का
 दृष्टि में जाता है। मन्त्र लक्षणों बाहर बाहर पुनर्जा है, और।
 मान्यताओं द्वारा भी मन्त्र है।^{१००} इस प्रकार इन मन्त्रों की विशेषता
 एक भाषा एक भाषा की विशेषता में भी प्रवृत्ति उन्मत्तों के द्वारा अन्तर्गत
 प्रवृत्ति और प्रभाव का वर्णन किया है। और साथ ही यह भी मन्त्र
 प्रवृत्ति पर प्रवृत्ति है।^{१०१} उन्मत्त और विमोहित करता है। यह
 समान भी मन्त्रों इनके आध्यात्मिक प्रेम का आनन्द है। इस
 आध्यात्मिक भाषा में प्रेम में प्रवृत्ति के लिए अतिशय ही उन्मा
 यनादिक है, यह मन्त्रों के शिखर में हम देख सकते हैं। उन्मत्तों के
 रूप में लौकिक आभय नहीं लिया था। परन्तु मन्त्रों के शिखरों का
 लौकिक आधार प्रत्यक्ष है, और यही कारण है कि इनकी अन्तर्गत
 करना नग्न शिखर की सीमाओं में आने का प्रयास करती है।

§ ७—हिन्दी परम्परा के मन्त्रों तथा अन्य प्रेमी कवियों ने जन-
 प्रवृत्ति परम्पराओं से बहुत कुछ ग्रहण किया है। इनमें से एक
 उन्मत्त और प्रेमभावनों में प्रवृत्ति-पात्रों का स्थान है। इन
 कवियों ने इनको आध्यात्मिक प्रतीक के अर्थ में
 है। जायसी का मुन्ना गुरु के समान है, यह आध्यात्मिक साधना
 उदात्त है। पर यह स्वयं पद्मावती को अन्तर्गत गुरु (आराध्य)।
 है। इसी प्रकार अन्य काव्यों में अतिशय ही पात्रों का उल्लेख
 चित्रावली में देव राजकुमार को चित्रावती से जाता है। फिर
 हाँसी, पद्मी आदि का भी अतिशय ही के रूप में उल्लेख है।
 और इन्होंने लौकिक परम्परा को आध्यात्मिक व्यञ्जना के लिए
 किया है। इस प्रकार की इनमें व्यापक प्रवृत्ति भी है। इन्होंने
 प्रवृत्ति से परिस्थिति के अनुसृत प्रवृत्ति-पात्रों से आध्यात्मिक

० चित्रा०; वस० : १३ प्रेमा-पंथ में समस्त नग्न-दिश का प्रवृत्ति है।

वातावरण प्रस्तुत किया है। इन वर्णनों में पाशों के नाम के स्थान पर कवि प्रकृति-रूपों का प्रयोग करता है। इस प्रकार के उद्गमनों के प्रयोग से स्थितियों और भावों पर आध्यात्मिक प्रकाश आ जाता है। ऐसे प्रयोग सभी कवियों के काव्य में फैले हुए हैं। 'मानसरोवर-खंड' में जयसो पद्मावती के साथ सखियों की कल्पना एक बार 'जनु फूलचरि सखै चलि आई' के रूप में कर लेते हैं; और आगे चित्र को प्रकृति उपमानों के रूप में पूरा करने आध्यात्मिक वातावरण प्रस्तुत करते हैं—

“कोई खंवा कोई कुंद सहेली। कोई सुखेन करना रस बेली।

कोई कूजा सद वर्ग चमेली। कोई कदम सुरस रस-बेली।

चली सखै मालनि संग, फूली कंधल कुमोद।

बेधि रहे मन गघरव, बाग परमदामोद ॥^{११५१}

इसी प्रकार की व्यंजना अन्वय सखियों पद्मावती को संबोधित करने में सन्निहित करता है—‘हे पद्मनीतू कंधल की कली है; अथवा रात्रि व्यतीत हो गई प्रातः हुआ, तू अब भी अपनी पंखड़ियों को नहीं खोलती जब सूर्य उदित हो गया है।’ इस पर ‘मानु का नाम मुनते ही कमल विकसित हो गया, भ्रमर ने चिर से मधुर गंध ग्रहण की।’^{११५२} आगे अन्वोक्ति या समालोक्ति के द्वारा कवि प्रेम और आध्यात्मिक व्यंजना को एक साथ उपस्थित करता है—‘भ्रमर यदि कमल को प्राप्त करे, तो यह उसकी बड़ी मानना और आशा है। भ्रमर अपने को उत्सर्ग करता है, और कमल हँसकर सुगंध दान देता है।’^{११५३} इसमें भ्रमर और कमल के आश्रय से एक ओर पद्मावती और रतनमेन का और दूसरी ओर साधक तथा उनकी प्रेमिका का उल्लेख है।

इसी प्रकार के प्रयोग उसमान भी ग्यान स्थान करते हैं—‘सति समीर कुमुदिन मुँह खोला’ या इसी खंड के आगे सतियों का फुलबारी के रूप में कवि वर्णन करता है—

“खेलन सब निसरी जेहि ओरी । हंन वसंत आव तेहि ओरी ।

मधुकर भिरदि पुहुप अनु फूले । देकना देखि रूप सब भूले ॥”^{५४}
इसी प्रकार एक भाव-भिनि का रूप प्रकृति उपमानों के आभाव से उपस्थित किया गया है—

“सुनि कै फौल विकल होइ गई । मानहुँ राँझ उदय गति गई ।

मधुकर भँवै कंज व रागा । कंजक मन सुरज सौ लागे ॥”^{५५}
इसमें प्रेम की व्यंजना के माध्यम से आध्यात्मिक लीला का संकेत है ।

५८ - प्रेमी कवियों की व्यापक प्रवृत्ति है कि वे अपने आत्म-कारिक प्रयोगों में प्रकृति उपमानों की योजना से प्रेम, राग आदि के आध्यात्मिक संकेत देते हैं । इनकी विस्तार में प्रकृति उमानों से व्यंजना विवेचना करना न संभव है और न आवश्यक ही । इन उमानों के माध्यम से रूपक, रूपकालि-शयोक्ति, उत्प्रेक्षा समाशोक्ति तथा अम्योक्ति आदि में प्रेम जीवन आदि की व्यंजना की गई है । जायसी प्रेम की तीव्रता का उल्लेख करते हैं—

“भरत सीस घर धरती, दिया सो प्रेम समुंद ।

नेन कौहुँपा होइ रहे, लेइ लेइ उठाई सो मुँद ॥”^{५६}
निर अन्यत्र इसी प्रेम का सरोवर, कमल, सूर्य, आदि की कहाना में वर्णित करते हैं । इसमें सुत-पमा के द्वारा जो रूपकालिशयोक्ति

५४ बिदा०: पृष्ठ ६ बिदावती-ज.वलय-टीक, दो० ११७

५५ बही: बही: १७ सोहिद-टीक, दो० १८६

५६ मं०: ज.वलय: ५२०, इह राम-वर्मा-संभव, दो० ४

उपस्थित की गई है, उससे व्यंजना का सौन्दर्य बढ़ गया है।^{५०} प्रेम की आध्यात्मिक स्थिति, जीवन की विकलता को कवि ने समुद्र की गम्भीरता के माध्यम से व्यक्त किया है।^{५१} इस प्रकार की प्रेम और विरह आदि संवन्धी व्यंजनाएँ लगभग सभी कवियों ने प्रकृति उपनानों के माध्यम से की हैं। उसमान प्रेम की व्याकुलता को सूर्य कमल और भ्रमर के माध्यम से व्यक्त करते हैं—

“सोई सविता बाहरें, रहेउ कौल कुम्हिलाइ।

भोर भौर तन प्रान भा, निकसै कहँ अकुलाइ ॥”

और विरह की व्यापकता को इस प्रकार व्यक्त करते हैं—

“विरह समुद्र अथाह देलावा। औधि सीर कहँ दिष्टि न आवा।

सुरति समिरन लहर लेई। यूझन कोऊ न धीरज देई ॥”^{५२}

नूर मोहम्मद ने कमल के प्रतीकार्थ से स्वप्न में आध्यात्मिक प्रेम की व्यंजना की है—

‘कमल एक लाग़ा जल माहीं। आधा विकुसा आधा नाहीं।

मधुकर द्रष्ट आइ रस लीन्दा। लै रसवास गवन पुनि कीन्दा ॥”^{५३}

इन कवियों के आलंकारिक प्रयोग कमल, सूर्य, भ्रमर, चानक चकोर, चंद्रमा, सागर, सरोवर तथा आकाश आदि को लेकर व्यंजक हो उठते हैं। समाश्लेष के द्वारा ‘नल दमन काव्य’ में मिलन को व्यक्त

५० वही; वही; १६ निहलदीन-वर्यन-खंड, दो० २—

‘नगन सरोवर ससि-कौस्त, कुमुद-सराइन्ह प.स।

सु रने कस, भीर होह, धीन मिल, लेह बःभ ॥”

५१ वही; वही; १८ एब्दुलजी-विजोग-खंड, दो० ६—

‘परउ अथाह, वन १ हो जोवन-उदधि गंभीर।

सेहि चिनही च रिखु दिष्टि, ओ गई ल.वै सीर १.”

५२ विश०; जन०; ४० ईस-खंड, दो० ५४३

५३ इब्न०; नूर० : ५ पद्य-खंड, दो० २१ .

किया गया है,—

“मिला केवल मधुकर कर जोरा । सेज सरोवर लीन्ह दिलोरा
भँवर समाइ केवल मह रहे । केवल यो सिमिट भँवर कह गई ।”

३६—साधना संबंधी सत्यों के अतिरिक्त प्रेमी साधकों ने जी
और जगत् के सत्यों का उल्लेख भी इसी प्रकार प्रकृति उपमानों
जीवन और जगत् की कठिनाइयों का जो वर्णन किया है; उसका
क मध्य उल्लेख अन्य प्रकरण में किया जायगा । परा

जीवन और सर्जन में दिगार देनेवाली सृष्टिका, परिवर्तनशीलता
आदि को व्यक्त करनेवाले प्रयोगों को देखना है । प्रकृति संबंधी इन
दृष्टान्तों, रूपों और समासोंछियों में भी व्यजना आध्यात्मिक जीवन
के प्रति ही की गई हैं । जीवन और उसके संबंधों के विषय में उतमान
कहते हैं—‘कहाँ के लग और कहाँ के संयम—जिम प्रकार दिन
बीतने पर अंधेरा छा जाता है; वही पृथ्वी पर आकर बसेरा सेते हैं ।
फिर दिनह ने पर सूर्य प्रकाशित होना दे, नेम कमल फिर विकसित
हो जाते हैं । रवि के प्रकाश में मार्ग भूत जाता है, रात्रि का अंधकार
मिट जाता है ।—वही पृथ्वी की हाल होकर जहाँ से आरंभ में नंग
जाते हैं ।’^{११९} इसमें प्रकृति के दृश्यान्त से परिवर्तन और सृष्टिका तथा
रम-मत्प का संकेत किया गया है । सामाजिक प्रेम की सृष्टिका भी
और संकेत करता हुआ कवि लिखा है,—

“ना सो पूज न सो पुजवारी । दिष्टि पती नव यागी ।
ना पद मौर जादि रंग रागी । रिहरे लाग कौल की भागी ।”^{१२०}
कहा गया गया है कि नूर मोहम्मद में उपदेशात्मक प्रति

११९ मधु०; पृ० १०९

१२० बिना०; पृ० १४ लघोः-सं०, दो० ११५

१२१ पदो; पदो ११ पुटी-सं०, दो० १४

अधिक है; इसी लिए साधना विषयक उपदेशों में प्रकृति का आश्रय भी उन्होंने अधिक लिया है। प्रकृति के व्यापक विस्तार से कवि क्षणिकता और परिवर्तन का स्वरूप उपस्थित करता है—‘तुम मरभी हो, स्निग्धा कुछ नहीं है। यह तो नियम है... अंत में रंगमय पुष्प कुम्हला ही जाते हैं। फूल पहले दिन सुन्दर लगता है, दूसरे दिन उसका रंग फीका हो जाता है। पूर्ण चन्द्रमा जों रसना सुन्दर है—दिन दिन पटता है। हे सभी ! और सब वृक्षों की आँख देखो—पत्ते लगते हैं और भरते भी हैं, जो वृक्ष की शाखा हरी भरी है, उसमें पतझड़ होने वाला ही है।’^{१४} प्रकृति के माध्यम से कवि ने सांसारिक जीवन की क्षणिकता का उल्लेख किया है। ‘फुलचारी-खण्ड’ में प्रकृति-व्यापारों के द्वारा कवि पात्र के सुख से व्यंजना कराता है—‘धन्य है मधुकर और धन्य है पुष्प, जिस पर उसका मन भूला रहता है। संसार में अमर और पुष्प का प्रेम सराहनीय है। अमर को पुष्प को चिन्ता है; और पुष्प अपनी गंध तथा अपने रस का समर्पण उसे करता है।’^{१५} यहाँ प्रेम की आध्यात्मिक स्थिरता का उल्लेख किया गया है। एक स्थल पर क्षणिक और नश्वर सृष्टि के माध्यम से सृष्टा का संकेत भी दिया गया है।

“यह भग है फुलचारी, माली मिरजन हार।

एक एक सो सुन्दर, लावन ताहि मग्नार ॥

जीवन यह जगती हम पाई। निनु एक आवै निनु एक जाई।

धैतिक बरन के फूलन फूले। धैतिक की लालस मन भूले।’^{१६}

इस प्रकार प्रकृति उपमानों का यह आलंकारिक प्रयोग सार्वभौमिक मार्ग की परिष्कृत और स्पष्ट करने के लिए हुआ है।

१४ श्रुति०; मूर०: ५ पद्य-खंड दो० १४

१५ वही; वही: ७ फुलचारी-खंड, दो० ५

१६ वही; वही: ७ फुलचारी-खंड, दो० २५

और अन्य जीव अपूर्ण रूप से व्यक्ति है। व्यक्तित्व प्राप्त होने में उसमें पूर्ण गुणों की कल्पना भी सन्निहित है; जब कि जीव उन्हीं गुणों की पूर्णता प्राप्त करने में प्रयत्नशील है। वस्तुतः जैसा तीसरे प्रकरण के प्रारम्भ में कहा गया है यद् भक्त के व्यक्तित्व के विकास का सामाजिक क्षेत्र है। इस व्यक्तित्व के सामाजिक गुणों शक्ति, शान्ति और प्रेम के अतिरिक्त भगवान् के व्यक्तित्व में अक्षताखण्ड के साथ ही रूपात्मक गुणों की कल्पना भी सन्निहिता है। जब प्रसन्न भगवान् के रूप में साधना का आश्रय होता है, उस समान सामाजिक भावों के रूप में उस व्यक्तित्व से संबन्ध स्थापित किया जाता है। परन्तु इन भावों के लिए आर्लवन का रूप भी आवश्यक है। और इस रूप की कल्पना प्रकृति के सौन्दर्य के माध्यम से कवि करता है। प्रकृति के नाना रूपों से ही मानवीय सौन्दर्य-रूपों की स्थिति है, और रूप की सौन्दर्य योजना में भक्त कवि फिर इन्हीं रूपों का आश्रय लेता है।^२ दार्शनिक दृष्टि ने प्रकृति ईश्वर का निवास स्थान या शरीर मानी गई है। सगुण भक्ति के दास्य-भाव और माधुर्य्य-भाव का आश्रय भगवान् का जो व्यक्तित्व है, उसमें अपनी अपनी सीमाओं के अनुसार चरित्र और रूप का आश्रय लिया गया है। हिन्दी सगुण-भक्त कवियों ने प्रेम-भक्ति का आश्रय लिया है और यही कारण है कि उनके काव्य में भगवान् के रूप-सौन्दर्य की स्थापना प्रमुखतः मिलती है।

§ २—रूप-सौन्दर्य में प्रकृति-रूपों की योजना पर विचार करने के पूर्व, प्रकृतिवादी सौन्दर्योपासना और सगुणवादी रूपोपासना के संबन्ध को समझ लेना आवश्यक है। हम कह आए हैं, भारतीय भक्ति-युग के साहित्य में भगवान् की प्रत्यक्ष भावना के कारण प्रकृति-वाद को स्थान नहीं मिल सका। वैदिक प्रकृतिवाद के बाद साहित्य

२ प्रसन्न भग के चतुर्थ प्रकरण में सौन्दर्य-प्रकृति और प्रकृति पर विचार किया गया है।

में उसकी स्थापना नहीं हो सकी। परन्तु इसका अर्थ यह नहीं है प्रकृति का सौन्दर्य-भाव आध्यात्मिक साधना विषय नहीं बन सका। आगे की विवेचना में देखेंगे, प्रकृति का राशि राशि विकीर्ण सौन्दर्य की भावना का आलंवन हुआ है। पर यह सौन्दर्य उनके आराध्य के रूप निर्माण को लेकर है। पीछे के प्रकरणों में प्रकृति की रूप-योजना का आध्यात्मिक देखा गया है। पर उन साधकों में अपने उपास्य के आकार आप्रह नहीं था। इस कारण उनकी सौन्दर्य-योजना में प्रकृति रूप अरूप तथा अतिप्राकृत की ओर अधिक झुका हुआ है। लेकिन सगुण भक्तों की रूप साधना में प्रकृति के सौन्दर्य का 'मूर्त रूप' प्रत्यक्ष हाँकर सामने आया है। फिर भी प्रकृतिवादी तथा वैष्णव सौन्दर्योपासना में एक प्रकार की अनुरूपता मिलती है, जो समानान्त होकर भी प्रतिकूल दिशा में चलती है। प्रकृतिवादी कवि प्रकृति के फैले हुए सौन्दर्य के प्रति सचेष्ट और आकर्षित होकर उसके क्रियाशीलता पर मुग्ध होता है। उसके माध्यम से किसी अज्ञात सत्ता की ओर वह अप्रसर हाँकर उसकी अनुभूति प्राप्त करता है। वैष्णव भक्त के लिए यही अज्ञात बात है, परिचित है। उसका साक्षात् उसे है। वह अपने आराध्य के व्यक्तित्व-आकार में जिस सौन्दर्य का अनन्त दर्शन पाता है उसमें प्रकृति का सारा सौन्दर्य अपने आप प्रत्यक्ष हो उठता है। रूप-सौन्दर्य की विवेचना में हम देखेंगे कि उसके विभिन्न रूप प्रकृतिवादी भावना के समान स्थिर, सचेतन और समाण, अनन्त और अलौकिक रूपों से संवन्धित हैं। प्रकृतिवादी दृष्टि की तुलना रूप-सौन्दर्य तक ही नहीं सीमित है, बल्कि प्रकृति-विनय में प्रतिबिम्बित आह्लाद और उल्लास की भावना में भी देती जा सकती है। प्रकृतिवादी रहस्यवादी प्रकृति के सचेतन-समाण, सौन्दर्य में एक ऐसा सम प्राप्त करता है जो तर्क से परे होकर

आन्तरिक आनन्द का कारण बन जाता है।^३ इसी के विपरीत वैष्णव भक्त करि अपने आराध्य की प्रत्यक्ष सौन्दर्य भावना से ऐसा सम स्थापित करता है कि उस क्षण प्रकृति भी आनन्द भावना से उल्लसित हो उठती है।

§ ३—समुदात्मक भक्ति रूप की साधना है, उसमें भगवान् के व्यक्तित्व की स्थापना है। और व्यक्तित्व अपने मानवीय स्तर पर रूप को लेकर ही स्थिर है। वैष्णव कवि अपने आराध्य के व्यक्तित्व को स्थापित करके चलता है और इस व्यक्तित्व का आलवन रूप है, जो भावात्मक साधना में सौन्दर्य का ही अर्थ रखता है। इनमें दो प्रकार के भक्त व्यापक रूप से कहे जा सकते हैं। रूप-सौन्दर्य की भावना और स्थापना सभी कवियों में पाई जाती है। परन्तु अपनी भक्ति के अनुरूप दास्य भाव की साधना करने वाले कवियों ने रूप के साथ भगवान् की शक्ति और उनके शील का समन्वय किया है। तुलसी और सूर के दिनय के पदों से यह प्रत्यक्ष है। अपने आराध्य के रूप के साथ, तुलसी के सामने उनका शील, उनकी शक्ति भी है—‘संसार के भयानक भर को दूर करने वाले कृपालु भगवान् रामचन्द्र को हे मन भजन कर। ये कितने सुन्दर हैं, कमल के समान लोचन हैं, कमल के समान मुल हैं, हाथ भी कमल के समान हैं और उनके पैर भी लाल कमल

३ हिन्दू निरिहसिखन; महेन्द्रन.प सरस्वती प्रका. २—कृत भाव रमी-मिष्ट रसगी रसगी १० ७—

३. प्रकृति का समग्र अर्थ रस-रूप (rational) रस-रूप के चेतना की रस-रूप है—ये त निरिह चेतना से मित्र है। यह प्रकृति रस-रूप रस-रूप का समग्र है और रस-रूप सौन्दर्य रस-रूप के समान है। इष्टा सचेतन समग्र प्रकृति का समग्र के रस-रूप के समान अनुभव करत है। प्रकृति चेतन-प्रकृति से रस-रूप रस-रूप से अपूरित हो जाती है।^४

ने समान है। उस नील नील के समान शरीर वाले की शोभा में
अनेक कामदेवों में भी प्रतिक है। मानवीनाय के शरीर पर सीता
गो मानो विद्युत् लया जाना है। ऐसे मोन्दर्य मूर्ति, मूर्धन्य
भेड़, दानव तथा देवों के संघ को नष्ट करने वाले शक्तिमान के
है मन भक्त ॥४॥ इस पद में कुलसी में मोन्दर्य की कल्पना के साथ
शक्ति का सम्बन्ध भी दिया है। 'विनय पत्रिका' में राम के शीत,
उनकी कक्षा शक्ति का आघात उल्लेख है रूप तो कभी कभी मृत्तक
भा जाता है। इसी प्रकार मूर् के विनय संगीत रसों में भी रूप से
अधिक भगवान की कक्षा, उदारता, शक्ति और शीत की बात कही
गई है। मूर् विनय के प्रयोग में भगवान के चरित्र का ही उल्लेख
करते हैं—

“प्रभु को देता एक मुमार्द।

अति गभीर उदार उदधि सरि ज्ञान शिरोमणि सारि।

निगको तो अपने जनको गुण मानत मेरु समान।

बकुचि समुद्र गगन ऊपरपदि बंद समान भगवान।

यदन प्रसन्न कमल ज्यो सम्मुख देखत हीं हो जिते ॥५॥

इस पद में मूर् अपने आराध्य के मुख-कमल के सौन्दर्य के
प्रत्यक्ष सम्मुख देखते हुए भी उनके शीत पर अधिक मुग्ध हैं। इस
प्रसंग में यदि रूप की कल्पना होती भी है तो वह शक्ति और शीत का
रमण दिलाती है—‘चरण-कमलों की वन्दना करता हूँ। कमलदल
के आकार वाले नेत्र हैं जिसके ऐसे सुन्दर स्नाय की त्रिभंगी मुद्रा
छवि प्राणों को प्यारी है। जिन कमल-चरणों ने इतनों को तारा है,
वे क्या सूरदास के त्रिविध ताप नहीं हरेंगे ॥५॥ परन्तु दास्य-भक्ति के

४ विनयः; कुलसी : पद ४५

५ सूरसागरः प्र०, पद ८

६ सूरसागरः प्र० स्तं, पद ३६

व्यतिरिक्त भक्ति साधना के अन्य रूपों में भगवान् के व्यक्तित्व में सौन्दर्य की योजना प्रमुख है।

६४—माधुर्य्य भाव के आलंवन रूप में भगवान् की कल्पना सौन्दर्य्यमयी होना स्वाभाविक है। यह सौन्दर्य्य कल्पना प्रकृति में अपना रूप भरती है। प्रकृति के अनन्य रंग-रूप, उसकी सहस्र सहस्र र्मिपतियों उपमानों की आलं-कारिक योजना में रूप को सौन्दर्य्य दान करती है। सौन्दर्य्य चित्रण में प्रयुक्त उपमानों की विवेचना अलंकारों के अन्तर्गम की जा सकती है। परन्तु आध्यात्मिक सौन्दर्य्य की इस कल्पना में भगवान् का रूप पेशल अलंकार का विषय न होकर साधना का आलंवन है। भक्त कवि अपने आराध्य के रूप को अनेक अवस्था, स्थिति तथा परिस्थितियों में रखकर देखता है और उस चिर नवीन रूप को अभिव्यक्ति प्रकृति के माध्यम से करता है। यह उस सौन्दर्य्य को व्यक्त करके भी व्यक्त नहीं कर पाता और स्वयं मुग्ध-मौन हो उठता है। मध्ययुग के उत्तर रीति-काल में सौन्दर्य्य कल्पना का आलंवन तो यही रहा, पर साधक का मुग्ध भाव नहीं मिलता। भक्त कवियों ने कृष्ण के रूप का वर्णन विभिन्न अवस्थाओं और स्थितियों में किया है। साथ ही उनके रूप-सौन्दर्य्य को विभिन्न छायावर्णों में भी उपस्थित किया गया है। सूर रूप-सौन्दर्य्य के वर्णन में अद्वितीय है। एक ही स्थिति को अनेक प्रकाशों से उद्भासित करने की प्रतिभा सूर में ही है। तुलसीदास ने 'गीतावली' में इसी शैली को एक सीमा तक अपनाया है।

क—संतों और प्रेमी-साधकों के विषय में कहा गया है कि उनके सामने जो रूप या उसमें आकार की सीमाएँ नहीं हैं। परन्तु भक्त कवियों के रूप में आकार सन्निहित है। उनके सामने सौन्दर्य्य की प्रत्यक्ष कल्पना है जिसमें रूप के साथ आकार की सीमाएँ भी हैं। साथ ही यह भी समझ लेना आवश्यक है कि इस रूप में व्यक्तित्व का आरोप नहीं

है और उसके आकार में सीमाओं का वर्णन भी नहीं है। सौन्दर्य की अनन्त और अलौकिक भावना में रूप लीक कर अरूप हो जाता है और उसके सम्राष्ट-सञ्चतन आकार में सीमा से असीम की ओर प्रसरित होकर मिट जाने का रंभावना बनी रहती है। सुरदास के लिए आराध्य के स्थिर-सौन्दर्य पर रुकना कठिन है, यही कारण है कि उनके चित्रों में चेतन, अनन्त और अलौकिक सौन्दर्य की और क्रमशः बढ़ने की प्रवृत्ति है। सीमा के अनुसार भक्त कवियों की रूपोपासना के विषय में यही कहा जा सकता है। रीत काल के कवियों में वस्तु रूप स्थिर-सौन्दर्य को अलौकिक या चमत्कृत भावना में परिवर्तित करने की प्रवृत्ति पाई जाती है। साथ ही इस काल की अलौकिक भावना चमत्कार से संबन्धित है। तुलसी अथर्व्य अपने आराध्य के स्थिर-सौन्दर्य पर रुकते हैं, क्योंकि उन्हें रूप-रार के साथ शीत तथा शीर्ष्य का समन्वय भी करना था। लेकिन इनके सौन्दर्य में भी अनन्त की भावना साथ चलती है। तुलसी ने 'राम-चरित-मानस' में राम के रूप और आकार के साथ व्यक्तित्व जड़ने का प्रयास किया है। 'राम चरित मानस' प्रबन्ध काव्य है और नायक के रूप में राम के रूपाकार में व्यक्तित्व का संकेत देना कवि के लिए आवश्यक हो उठा है। फिर भी कवि ने इन वर्णनों में अनन्त सौन्दर्य के संकेत सन्निहित कर दिए हैं। राम के नय शिख का समस्त रूपाकार अपने व्यक्तित्व के साथ भी सौन्दर्य को सीमाएँ नहीं दे रहा—यह उमे पाने के प्रयास में अलौकिक और अनन्त होकर अरूप ही रहा। तुलसी प्रकृति प्रकृति-उत्तमानों में राम के रूप की कल्पना करते हैं—

“काम कोटि छवि म्याम सरीरा । नील कंज बारिद मंभीरा ।
अरुन चरन पंकज नय जंती । कमल दलनिधि बैठे जनु मोती॥”
अनु इस सौन्दर्य के वर्णन में रंग-रूपों के आधार पर तुलसी प्रकृति-उत्तमान करने से आधिक कवि का ध्यान कभी 'नूपुर पुनि पुन मन मोहा' कभी 'विष चरन देखा मन लोभा' और कभी 'प्रति

प्रिय मधुर तेनरे बोला' पर जाना है । कवि का मन आराध्य के रूप में ऐसा उद्भासित हो रहा है कि उसको मौन होना पड़ना है—

“रूप सकहि नहि बहि भुनि मेस । सो जानइ सपनेहुँ जेहि देखा ।”^७

इस—वैष्णव भक्त कवि अपने आराध्य के आकर्षक रूप-सौन्दर्य की स्थापना करता है, लेकिन उसके साथ उद्धर नहीं पाना । प्रकृति-

वस्तु-रूप स्थिर
सौन्दर्य

वादी साधक भी प्रकृति के रूपात्मक सौन्दर्य से आकर्षित होता है, परन्तु आगे अपनी चेतना के सम पर उसके सौन्दर्य को स्वचेतनामय कर देता

है । फिर भी व्यापक सौन्दर्य यत्रना में वस्तु-रूप के स्थिर तंड-चित्र आ जाते हैं और ये प्रकृति उपमानों की आलंकारिक योजना पर ही निर्भर है । वस्तुतः सौन्दर्य के प्रकृति संबन्धी स्थिर उपमानों को ये वैष्णव कवि अपनी साधना में इस प्रकार मिला चुके हैं कि उनके बिना एक पग आगे चलने ही नहीं । इन कवियों में ये उपमा और रूपक बिना प्रयाम के आते जाते हैं और इनके प्रयोगों को हम रुचि-रूप या प्रामेल कह सकते हैं । लेकिन इन वक्तों के साथ ये सर्जीव हैं । इनही रूप साधना के साथ एकाकार होकर ये सर्जीव ही नहीं बरन अमृत प्राण हा चुके हैं । वैष्णव भक्त कवि कमल-मुख, कमल-नयन, कमल पर सज भाव में बहता जाता है । परन्तु इन रूपक और उपमाओं के अतिरिक्त कवि कभी कभी स्थिति आदि को लेकर वस्तु प्रेक्षा आदि के द्वारा स्थिर सौन्दर्य की वक्षना कर लेता है । ये रूप की भिन्नताँ गारे भक्ति काव्य में व्यापक रूप से पैसी हैं और

^७ रसतरि-नयन; गुप्तरीः क. ७०, द. ० १९९ । तुलसी के इन रूप-वर्णनों में वर्णन-विषय के इष्टि-रूप विरोध महत्त्व रखा है । उन्होंने विष्ट इष्टि में प्रथम तम वस्तु-विषय के अनुसरण के रूप के वर्णन किए हैं, वही ने उसके प्रत्यक्ष भी किन है तुल्य-नय, क. ० दो. १९९, उदात्त-विष्ट, क. ० द. ० १९३ ।

इनमें अधिकांश अनन्त-सौन्दर्य की भावना में डूब में जाती हैं। सूर।
चित्र में बालकृष्ण की लट केन्द्र में है—

“लट लटकनि मंइन मिस बिंदुक तिलका भाल मुलकारी।
मनहुँ कमल अलिशावक पंगति उठति मधुप हवि भारी।
फिर केन्द्र में छोटे दाँतो को चमक आ जाती है—

“अलर दसन कलवल करि बोलनि विधि नहि परत विचारी।
निकसत ज्योति अधरनि के बिच हूँ विधु में बाजु उखारी॥”^{१८}
इसी प्रकार यमुना लट पर खड़े होकर मजनारियों के विहार को
देख रहे कृष्ण के सौन्दर्य के विषय में सूर कल्पना करते हैं—‘मोर
मुकुट को धारण किए हुए हैं; कानों में मणि-कुंडल और बद्ध
कमलों की माला मुशोभित है, ऐसे सुन्दर सलोंने श्याम के शरीर
नयीन बादलों के बीच में बगलों की पंक्ति मुशोभित है। बद्धस्थल पर
अनेक लाल पीले श्वेत रंग की धनमाला शोभित हैं, लगता है मानो
देवसरि के किनारे नाना रंग के तोते ढेर छोड़कर बैठे हैं। पीतांबर
मुक्त कटि पर इस प्रकार सुदृढपाँटका घञ रही है, मानो स्वर्ण-सरि के
निकट सुन्दर मराल बोलते हैं।’^{१९} तुलसीदास गीतावली में राम के
सौन्दर्य की कल्पना इस प्रकार अधिक करते हैं, क्योंकि उनके राम
में कृष्ण जैसी क्रीड़ात्मकता नहीं है। इस स्थिति में कृष्ण के सचेतन
विशील सौन्दर्य के समस्त तुलसी राम का ऐश्वर्यशील सौन्दर्य
परिचय कर सके हैं। इसका कारण है। तुलसी की दास्य भक्ति
सौन्दर्य की रूप साधना है, जबकि कृष्ण-भक्त कवियों की साधना में
लामय सौन्दर्य का माहात्म्य है। तुलसी राम के रंग के विषय में
वि-उपमानों की योजना करते हैं—‘कामदेव, मोर की चन्द्रिकाओं
प्रामा के सौन्दर्य का भी राम के शरीर की ज्योति निरादर करती

है—और नीलकमल, मणि, जलद इनकी उपमाएँ भी कुछ नहीं हैं। रंग के बाद कवि मुख पर आता है—‘नील कमल से नेत्रों के भ्रू पर काजल का टीका सुशोभित है, मानों रसराज ने स्वयं चन्द्र-मुख के अमृत की रक्षा के लिए रक्त रखा है, ऐसी शोभा के समुद्र राम लला हैं।’ इसके आगे के चित्र में अलकावली के सौन्दर्य को प्रस्तुत करने के लिए गम्योपेक्षा के द्वारा गतिशीलता का भाव व्यक्त किया गया है—गमुआरी अलकों में सुन्दर लटकन मस्तक पर शोभित है, मानों तारा-गण चन्द्रमा से मिलने को अंधकार विदीर्ण करते हुए मार्ग बनाकर चले हैं।^{११} कर्मा तुलसी रूप की एक स्थिति को उल्लेख के माध्यम से चित्रित करते हैं—

“चाह चिबुक नासिका कपाल, भाल तिलक, मृकुटि ।

खन अधर सुन्दर, द्विज-छवि अनूप ग्यारी ।

मनहुँ अरुन कज्ज-कोस मंजुल जुगर्पाति प्रसव ।

कुंदकली जुगुल जुगुल परम सुभ्रवारी।^{१२}

कहीं कहीं ऐश्वर्य के धर्शन के अन्तर्गत रूप के स्थिर खण्ड-चित्र बहुत दूर तक आते गए हैं। और सब मिलाकर चित्र एक व्यापक शील और सौन्दर्य का समन्वित भाव प्रदान करता है—‘माई की जानकी के घर का रूप तो सुन्दर है। देखो! इन्द्रनील मणि के समान सुन्दर शरीर की शोभा मनोज से भी अधिक है। चरख अक्षय है, अँगुलियाँ मनोहर हैं। सुतिमय नखों में कुछ अधिक ही लालिमा है, मानों कमल पत्रों पर सुन्दर घेरा बनाकर मंगल नवत्र बैठे हैं। पीत जानु और सुन्दर बल मणियों से युक्त हैं, पैरों में नूपुरों की मुखता सौहती है, मानों दो कमलों को देखकर पीले पराग से मरे हुए अलि-गण ललचा रहे हैं। स्वर्ण-कमलों की कोमल किंचनी मरकत शैल के

१० गीता; तुलसी : बा०, पद १९

११ वही; वही : बा०, पद २२

आध्यात्मिक साधना में प्रकृति-रूप

मन्य तक नाकर भयभीत हो भुन गई है और उससे लाचर्य व
 ओर विकसित हो रहा है।... विविध ऐममय यद्योपवीत और मुच
 की वक्ष-माल तो मुझे बहुत भाती है, मानो बिजली के मण्य में इन्द्र
 धनुष और बलाकों की पक्ति आ गई है। शंख के समान फंड है,
 विद्युत और अघर सुन्दर है और दाँतों की सुन्दरता को क्या कहा
 जाय, मानों वज्र अपने साथ विद्युत और सूर्य की आभा को लेकर
 पद्मकोप में बसा है। नासिका सुन्दर है और चेहरे ने तो अनुपम शोभा
 धारण की है, मानों दोनों ओर भ्रमरों से घिरकर कमल कुछ हृदय में
 भयभीत हो उठा है।^{११२} इस वस्तु-रूप की स्थिर कल्पना में, कवि ने
 प्रौढ़ोक्ति के द्वारा जो प्रकृति-उपमानों की योजना की गई है वह राम
 सौन्दर्य को अलौकिक की ओर ले जाती है। और यह राम के देव-
 सौन्दर्य के अनुरूप भी है। तुलसी के सौन्दर्य विग्रह अधिकतर ऐंसे
 ही हैं।^{११३} कृष्ण गीतायली में कृष्ण का रूप-वर्णन कम है, पर जो
 विग्रह है उनमें ऽंशवर्ण के स्थान पर गतिशील चेतना अधिक है। तुलसी
 कृष्ण की उनींदी आँखों का विग्रह उपस्थित करने हैं—

“आज उनींदी आए मुरारि ।

आलसबंत मुभग लोचन सति दिन मूँदल दिन देन उपारि ॥

मनहुँ ईदु पर लज्जगीट दोउ कनुक ददन विधि रचे सैयाही ।

यहाँ तक वस्तु-वैश्या में स्थिर रूप की कल्पना है; पर आगे—

१२ बहा; बहा : बा० १२ १०६

१३ तुलसी के इन मंत्र के कुछ विग्रह बालक १२ के अध्याय पाई हैं

जिन 'वस्तु' है। उदर-काम्य में भी इस प्रकार के हैं। पद २ (मैं वजन

जीवन वही) से आरम्भ होकर पद १६ (देव) रघुनी-पद ६ अर्जुन की

मन मरार सौन्दर्य के वस्तु-रूप गहन-वर्णन है इनमें कवि ने ही प्रकृति

योजना में सौन्दर्य और शोभालुता का अतिवृद्धि मात्र है विग्रह

कल्पना भी है।

“कुटल झलक जनु मार फट कर गहे सजग हँ रखो सँभारी ।

मनहुँ उड़न चाहत अति चंचल पलक पंख झिन देत पसारी ॥”^{१४}

इस चित्र में स्फुरणशील गति का भाव सन्निहित है। राम भक्ति परम्परा में तुलसी के आगे कोई महत्त्वपूर्ण कवि नहीं हुआ है और कृष्ण भक्त कवियों में सूर को छोड़कर अन्य किसी में सौन्दर्य का अधिक व्यक्त आधार नहीं है। बाद के भक्त कवियों का सौन्दर्य मानवी रूप और उसके गूंगार में ही अधिक व्यस्त रहा है। इनमें प्रकृति के माध्यम से सौन्दर्य की स्थापना वैसी स्थापक नहीं मिलती। आगे हम देखेंगे कि शनि परम्परा के कवियों ने बाद के भक्त कवियों की रूप और गूंगार की भावना को चमत्कृत रूप में ग्रहण किया है।

१५—भक्त की सौन्दर्य भावना रूप, आकार और रंग आदि तक ही सीमित नहीं है। यह सौन्दर्य रूपमय होकर भी गतिमय तथा स्फुरणशील है। वस्तुतः की स्थिरता में सौन्दर्य सीमित हो जाता है और कम लगने लगता है। इसी कारण भक्तों के सौन्दर्य का आदर्श स्थिरता ने गति की ओर है। यह गति चेतना का भाव है जिसे अधिकतर कवियों ने गम्योपेक्षा के माध्यम से व्यक्त किया है। सूर के लीलामय कृष्ण के रूप में यह अधिक व्यक्त हो सका है और सूर प्रकृति-उपमानों की उत्प्रेक्षाओं से इसको प्रभुता करने में प्रमुख हैं। प्रकृति के किदा व्यापार और उसकी गतिशील चेतना दम सौन्दर्य योजना का आधार है। हम प्रथम भाग में यह चुके हैं कि प्रकृति मानव जीवन के समानात्मक है। और इसी आधार पर प्रकृतिवादी कवि प्रकृति को रूपात्मक सौन्दर्य के माध्यम से संप्राप्त और सचेतन देखता है। तुलसी के राम लीलामय नहीं हैं, इसके परिराम स्वरूप उनको अपने आराध के सौन्दर्य को सचेतन चित्रित करने का आग्रह नहीं है। परन्तु उनमें इन चित्रों का निरन्तर अभार

नहीं है—'शिशु स्वभाव से राम जब अपने हाथों से पैर को एकड़क मुँह के निकट ले आते हैं, तो लगता है मानो दो मुन्दर सर शशि से कमलों में मुधा ग्रहण करते हुए मुशोभित हैं। वे ऊपर खेलौना देश किनकी भाँते हैं और बार बार हाथ फैलाते हैं मानो दोनों कमल चंद्रमा के भय से अत्यंत दीन होकर सूर्य से प्रार्थना करते हैं।^{११५} इन रूप चित्रों में स्थिति के साथ गति की व्यंजना भी है। सूर इस प्रकार की व्यंजना करने में अद्वितीय हैं। इन्होंने अपने लीलामय आराध्य के सौन्दर्य को इस प्रकार आधिक चित्रित किया है, यद्यपि उसमें अनन्त और अलौकिक होने की प्रकृति है। कृष्ण की लीला में गतिमय चेतना का भाव छिपा हुआ है, उनका चित्र इसीसे स्फुरणशील हो जाता है। सूर की उर्वर कल्पना में कृष्ण का रूप-सौन्दर्य, चाहे बाल-जीर्ण के समय का हो, या गोपी-लीला के समय का हो, या गोचारण के बाद का हो अथवा रास के समय का हो, प्रत्येक स्थिति में एक गति और क्रिया की भावना से युक्त हो जाता है। इस रूप की उद्भावना के लिए सूर प्रकृति-उपमानों की योजना को स्वतःसम्भावी अथवा लौकिक संभव आधार ग्रहण करते हैं और चित्र को गति तथा प्राण भावना से सजीव कर देते हैं। अन्य कृष्ण-भक्त कवियों में इस की शक्ति कम है। बाद के कवियों में यत्र-तत्र सूर का अनुकरण हो जाता है। गदाधर कहना करते हैं—

“मोहन यदन की गोमा।

जाहि निरगत उठत मन आनंद की गोमा।
 भोद सोहन कहा कहूँ छवि माल कुंकुम त्रिदु।
 स्याम बादर रसपय मानो अबही उदयो हँदु।
 ललित लोल कपोल कुटल मानो मकराकार।
 युगल शशि सौदामिनी मानो नाचत नट चटसार।^{११६}

^{११५} गीता०; प्रवसी: ५१०, पृ. २०। प्रवर्तन, यद्यपि के १२ १४३ १६० दृष्ट
 १. कीर्तनसंग्रह (भा. ३ अ. ३) : ५० १९ .

इसमें वादर की सेवा पर उदित चन्द्रमा स्थिर-सौन्दर्य का रूप है और सौदामिनी का चतुर्भुज में शशि का नृत्य गतिशीलता का भाव देता है। परन्तु सूर में ऐसे चित्रों का व्यापक विस्तार है। वानशील के क्रीड़ाशील रूप चित्रण में अनेक सौन्दर्य चित्र हैं—नीलवर्ण कृष्ण को जब जननी पाले ब्रह्म से अन्त्यादिन करती है तो एक अद्भुत चित्र की कल्पना उठती है, मानों नक्षत्र अग्ने चञ्चल म्बभाय का छोड़कर नील पादलों पर नक्षत्र माला की शोभा देखती है।^{१०} इस प्रकृति की झोझोछि सभ्य कल्पना में गतिमय सौन्दर्य का अद्भुत भाव है। कामदेवों के समूह की छाई हुई छवि के मातृम ने कवि अलौकिक भावना का ठकेन देना है। —‘माई री’ मुन्दरता के सागर का तो देता! बुद्धि विवेक तो उसका पार ही नहीं पाता और चतुर मन आकाश के समान प्रचल आरच्य नक्षत्र पेल जाना है। वह शरीर अत्यन्त सम्भार नील सागर है और कटिपट, पीली उठती हुई तरंगों है। वे जब इधर-उधर देखते हुए चलते हैं तो सौन्दर्य अधिक बढ़ जाता है... समस्त अंग में भँवर पड़ जाते हैं और उसमें नेत्र ही मीन है, कुंडल ही मकर है और मुन्दर भुजाएँ ही भुजंग हैं।^{११} इस रूप में वस्तु-स्थितियों के द्वारा प्रकृति-रूप सौन्दर्य की गतिशील व्यञ्जना कवि करता है, सागर अपने सौन्दर्य-भाव के साथ तरंगित हो उठता है। सौन्दर्य के इस रूप को जैसे कवि बार बार यथाधिन कर उठता है—‘देतां, यह शोभा तो देतां। यह कुंडल कैसा भलक रहा है, देखो तो सही। यह सौन्दर्य कोई नेत्रों से देखेता कैसे पलक तो लगती नहीं। मुन्दर मुन्दर कंगोल और उसमें नेत्र है इस प्रकार बार कमल हैं। मानां मुख रूनी मुखा सरोवर में महर के

१० सूरा ०; ६८० १० १४३—‘सौन्दर्य चला मुन्दरता यह’

११ सूरा; सूरी, १२ ७२१

लोचन जलज मधुप अलकावली कुंडल मीन सलोल ।
कुच चक्रवाल विलोकि बदन विधु बिहरि रहे अनमोल ॥
मुक्तामाल चाल वगपंगनि करत कुलाहल कूल ।
सारस हठ मध्य शुक सेना वैजयंति समूल ॥
पुरहन कपिश निचोल विविध रंग बिहँसत सचु उपवावे ।
सूरश्याम आनन्दकंद की शोभा कहत न आवै ॥^{१२२}

इस रास-लीला में कृष्ण का रूप-सौन्दर्य प्रकृति के उपमानों से जैसे मूर्य कर उठा है । विभिन्न रंगों के छाया-प्रकाश के साथ पक्षियों के कोलाहल का आरोप सौन्दर्य की चेतना से सम उपस्थित करता है । यह स्फुरणशील चिरनर्वाण सौन्दर्य मरु की पकड़ के बाहर का है; और इसीलिए सूर के शब्दों में 'कहत न आवै' । उस आनन्दकंद के विविध चिंतन को कोई कहेगा भी कैसे ।

§ ७—अब सौन्दर्य ठहरता नहीं, वह परिवर्तित होकर नवीन हो हो जाता है, उस समय उसमें सीमा से असीम की ओर और रूप से अनुरूप की ओर जाने की प्रवृत्ति होती है । सूर के अनन्त और असीम सौन्दर्य चित्रों में यह भावना हम देख चुके हैं । चित्रों में गति का भाव असीम और अनुरूप की ओर ले जाता है । सूर के सामने आगम्य का रूप अत्यधिक प्रत्यक्ष है और उसको देखकर मति शुश्रूष हो जाती है, बुद्धि स्तब्ध रह जाती है । इस प्रकार सूर के चेतनशील चित्रों में भी अनन्त की व्यंजना है । तुलसी में लीलामय की भावना के साथ गति का रूप भी नहीं है । शब्दों ने राम ने ऐश्वर्य रूप की ही असीम और अनन्त चित्रित किया है । इस अनन्त सौन्दर्य की कल्पना में प्रकृति-उपमानों की साधारण सौन्दर्य-बोध की भावना कुंठित हो जाती है, उनकी योजनाओं में सज्जित मनोशीलता परिवर्तन के साथ जड़ित तथा स्थिर हो जाती

कर कमलों में बाण और धटि पर निपेग कसे हैं; इस शोभा को देख कर समस्त विश्व की शोभा लघु लगती है । ^{१२४} इस सौन्दर्य के चित्र में प्रकृति के उपमानों के स्थान पर स्वयं सौन्दर्य और लावण्य उल्लसित हो उठा है जिसके समस्त विश्व का प्रत्यक्ष सौन्दर्य काँछा है । ऐसी स्थिति में प्रकृति रूप का प्रयोजन ही नहीं रह जाता । तुलसी ने स्वर्गाय प्रतीकों के माध्यम से असीम की भावना प्रस्तुत की है—
 सखी, राम लक्ष्मण जब दृष्टिपथ पर आ जाते हैं उस समय उस सौन्दर्य के समक्ष लगता है जनकपुर में अनेक आत्म विरमून जनक हो गए हैं । पृथ्वीतल पर यह धनुष पशु ता आश्चर्य्य देनेवाला है, मानों सुन्दर शोभित देव-सभा में कामदेव का कामतब ही फलित हो उठा है । ^{१२५} यह भावात्मक रूप अनन्त की ओर प्रसरित है । इसने आगे एक चित्र में एक सखी दूसरी सखी को जिस सौन्दर्य की ओर आकषित करती है वह नितान्त भाव रूप है—

“नेकु, मुनुलि चित लाइ चिनौ, री ।

राजकुँवर मुनि रचिने को रुचि सुवरंचि सम कियो हे किते, री ॥

नख ठिल सुन्दरता अबलांकत कसो न परत मुख होत जिनौ, री ।

सौंदर रूप मुधा भीरवे कहँ नयन-कमल कल कलस रितौ, री ॥ ^{१२६}

इसमें रूप की रेखाएँ नहीं हैं, केवल ‘रूप मुधा’ और नयन-कमल-कलस’ का परमपतितरूपात्मकता सौन्दर्य-भाव की व्यञ्जना करती है । सुर में रूप से अनन्त की ओर बढ़ने की प्रवृत्ति उनकी नहीं है जितनी गतिशीलता को अनन्त की भावना में परिसमाप्त करने की । साथ ही आगे हम देखेंगे कि सुर में अलौकिक सौन्दर्य की कल्पना अधिक है । जहाँ सुर ने अनन्त सौन्दर्य को व्यक्त किया है, वहाँ भी

१२४ वही; वही : बा०, पद ७५

१२५ वही; वही : बा० पद ७४

१२६ वही; वही : बा० पद ७४

प्रकृति उपमानों के रूपात्मक चित्रों का आधार लिया है। सूर कहते हैं—‘शोभा कहने से कही नहीं जानी; लोचनपुट अत्यन्त आदर से आचमन करते हैं पर मन रूप को पाता कहीं है।’ आगे रूपात्मक चित्र आते हैं—‘जलयुक्त घनश्याम के समान मुन्दर शरीर पर विद्युत् के समान वज्र और वज्र पर माला है। शरीर रूपां धातु शिखर पर शिखी पत्र लगता है पुष्प और प्रवाल लगे हैं... कर्पास पर कमल की किरण और नेत्र का सौन्दर्य लगता है कमलदल पर मीन हो।’ फिर यही शोभा अनन्त सौन्दर्य में इस प्रकार लीन हो जाती है—

“प्रति प्रति अंग अंग कोटिक छवि मुनि सखि परम प्रवीन।

अधर मधुर मुसकानि मनोहर कोटि मदन मनहीन।

सूरदास जहाँ दृष्टि परत है होत तहीं लयजीन ॥”^{१९}

वस्तुतः इस अनन्त सौन्दर्य में दृष्टि टिकती नहीं, वह जहाँ को तहाँ लीन होकर आत्म-विस्मृत हो जाती है। यही इस सौन्दर्य का प्रभाव है और चरम भी।

५—रूप से अरूप और सीमा से असीम के साथ भक्त कवि सौन्दर्य की अलौकिक कल्पना करता है। इस विषय में संतों के प्रयोग

में पर्याप्त उल्लेख किया गया है। यहाँ इतना ही अलौकिक सौन्दर्य कहाँ जा सकता है कि रूप-सौन्दर्य की ध्वंशना जरूरी है।

आधार छोड़ना भी नहीं चाहती और साधारण तत्त्व के स्तर से अलग रहना चाहती है, नव वह अलौकिक कल्पना का आश्रय लेती है। तुलसी फेरूप का उतना मॉह नहीं है; इसी कारण उनकी सौन्दर्य भावना अनन्त में व्यञ्जित होती है, उसे अलौकिक आश्रय नहीं लेना पड़ता। सूर ने अपने रसचित्रों को लौकिक उद्भावना में अधिक प्रस्तुत किया है। इसमें रूप-ध्वंशना मायम दर्शिकार करने के साथ परम्परा का अनुसरण भी मनमग्न

जा सकता है। इन अलौकिक चित्रों में भी दा प्रकृतिवा प्रत्यक्ष है। एक में सौन्दर्य की रूप भावना है और प्रकृति उभावनों द्वारा उल्लेख किया गया है। इसमें अधिकतर रूपकानिश्चयों का प्रयोग किया जाता है जिसमें उन्मेष अदृश्य रहता है। केवल उपमानों से चित्र अलौकिक हो उठता है। पूरे अलौकिक सौन्दर्य की ओर सफेद करते हैं—‘उम सौन्दर्य की देखो, कैसा अद्भुत है—एक कमल के माद में बीस चन्द्रमा का समूह दिखाई देता है एक गुरु है, नील है और दो सुन्दर सूर्य भी हैं।’^{१२८} इसी प्रकार दूसरे स्थल पर—

“नंद नंदन मुग देखो मारे।

अग अंग छवि मनहु उये रवि राशि अरु समर लताई।

संजन मनि कुरग भृग यारिज पर अनि रवि पारै।’^{१२९}

आदि में उभावनों की विविध योजना अलौकिक सौन्दर्य की व्यञ्जना करती है। दूसरे प्रकार के चित्रों में रहस्य की भावना अलौकिकता के साथ पारै जाती है। इसमें अलौकिकता के आधार पर सौन्दर्य के विचित्र वामस्थों पर रूप अदृश्य है। एक सीमा तक इनमें उलटवौलियों का भाव मिलता है और यह पूरे के समस्त दृष्ट कृतों के रूप-विधियों के बारे में कहा जा सकता है। यह भाव विद्यापति के पदों में भी है, इसमें यह प्राचीन परम्परा का अनुसरण लगता है। विचित्रता का आकर्षण इसका प्रमुख आधार है। जब पूरे कहते हैं—‘यह सौन्दर्य तो अनासा वाग है। दा कमलों पर राज मीठा करता है और उठ पर प्रेम पूर्वक सिद्ध विचरण करता है मिट पर सरोवर है, सरोवर के किनारे गिरिवर है जिस पर कमल पुष्पा है। उधर सुन्दर कपल बसे हैं और उनपर अमृत फल लगे हैं। फल पर पुष्प लगा है, पुष्प पर पत्ते लगे हैं और उधर गुरु, विक, दिन और

^{१२८} वही; वही, पृ० १३६—‘देखो सखी भद्रमुग का मनुष्य।’

^{१२९} वही; वही, पद ७१३

है ॥^{१३१} इसमें शोभा और गूंगार में सौन्दर्य्य अरूप और अनन्त हो गया है। आगे के चित्र में सौन्दर्य्य की अमूर्त भावना अधिक प्रत्यक्ष है—

“दुलह राम, सीव दुलही री।

घन-दामिनि घर घरन-रन मन मुन्दरता नलसिख निगही, री।
हुलमा-सुभि सिंगार-छुरि दुद मयन अमिय-मय कियों हे दही, री।
मधि मालन सिय राम संधारे, सकल-भुवन-सुवि मनहुं मही, री।
मुलसीदास जोरी देखन सुख सोभा अतुल न जानि कही, री।
रूप-नाभि रिरकी बिरंवि मनो सिला लवनि रान-काम लही, री ॥^{१३२}
परन्तु घर के युगुल-चित्रों में गतिशीलता तथा अलौकिकता अधिक है और अरूप तथा अमूर्त की भावना उससे व्यंजित है। साथ ही इनमें संयोग मिलन का रूप अधिक है। क्रीड़ा में, विहार में, लीला में, रास और विलास में राधा और कृष्ण की संयुक्त भावना भक्त के सामने आ जाती है। जिन प्रकृति रूपों की उद्भावन से इन चित्रों को प्रस्तुत किया गया है, उनमें चेतन भावशीलता के साथ अनिमित्त उल्लास गन्धित है। प्रकृतिवादी तादात्म्य की मनःस्थिति में प्रकृति सौन्दर्य्य की गहरी स्थिति रहती है। भेद यह है कि प्रकृतिवादी साधक दृष्टात्मक सौन्दर्य्य से अनन्तर सौन्दर्य्य की ओर बढ़ कर उससे तादात्म्य स्थापित करता है, उसके लिए प्रकृति आलंबन है, माध्य है। मक्त कवि के लिए आराध्य का रूप प्रत्यक्ष है, प्रकृति-रूपों का प्रयोग उसको व्यक्त करने के लिए उपकरण के समान है। यही कारण है कि भक्त की अपने आराध्य से तादात्म्य स्थापित करने की भावना युगुल-रूप के संयोग में अभिव्यक्ति प्रदण करती है। यमुना में क्रीड़ा करते राधा-कृष्ण का चित्र घर के सामने है—‘उन्मुक्त रूप

देने में प्रकृति रूपों का महत्वपूर्ण योग है ।

§ १०—वैष्णव भक्तों के बाद अन्य वैष्णव कवियों की सौन्दर्य संज्ञना के विषय में उल्लेख कर देना आवश्यक है । वस्तुतः भक्तों ने भारतीय रूपसौन्दर्य दर्शन की परम्परा को अपनी भाषना में अपनाया है, जो आगे चल कर रीति कालीन वैष्णव कवियों में रुढ़िगत हो गई है ।

इन कवियों में भक्तों के सौन्दर्य का अरूप और असीम भाव आराध्य के मानवी शरीर की सीमाओं में अधिक संकुचित होता गया है । सर के बाद भक्त कवियों में प्रमथ, सौन्दर्य का न्यञ्जना के स्थान पर उतका रूपाकर अधिक प्रवृत्त होता गया है और शरीर के साथ अलंकारों का वर्णन भी अधिक किया जाने लगा । आगे चलकर रीतिकाल में यह प्रकृति अधिक बढ़ती गई है । इस काल का स्वतंत्र भक्त कवि कृष्ण के श्याम शरीर, मोर मुकुट और मकराङ्गुल कुण्डलों पर अधिक आसक्त है; पर रीतिकालीन कवि आकार और शृङ्गार को प्रस्तुत करने में समर्पण उनकी का आश्रय लेता है । मोर कृष्ण के सौन्दर्य की ध्वजना नहीं करती । उनकी प्रेम साधना अतिमानवी कृष्ण को रक्षाकार करके चलती है, जिसमें मोर-मुकुटधारी श्याम के रंग में वे तल्लीन और भावमग्न हैं । इसी प्रकार आगे के उन्मुक्त प्रेमी कवि रसखान के सामने प्रेमी का रूप है, पर उसके सौन्दर्य का अभिव्यक्त करने के लिए उनको उल्लेखों को छुटाने की आवश्यकता नहीं हुई—

‘कल कानन कुंडल मोर पला उर पै बनमाल विराजति है ।

मुरली कर में अघरा मुसकानि तरंग महाझवि छाजति है ॥

रसखान लखै तन पीत पटा दामिनि की सुति लाजति है ।

बह वासुरी की धुनि कान परै कलकानि हियो तजि भाजति है ॥’ ३३

रीतिकाल के कवियों में यह भावना शारीरिक रूप दर्शान तक सीमित हो गई और इस काल भाव भगिमाओं रीतिशायी कवि तथा विचित्र कवयिताओं में सीन्दूर्य बल संबंधित रह गया। रीतिकाल के वैष्णव कवियों ने सामने आराध्य का रूप हा रहा है, पर उनकी सीन्दूर्य व्यवस्था कृत्रिम तथा अलंछित हो गई है। उसमें प्रकृति उपमानों का आश्रय कम लिया गया है, साथ ही उक्ति-निर्वाह के निर्वाह का आग्रह बढ़ता गया है। रीति-कालीन सीन्दूर्य चित्रण की परम्परा का भक्तिकाल से अलग नहीं माना जा सकता। परम्परा एक है, केवल व्यवस्था में भेद है। केवल जैसे आचार्य के सामने भी कृष्ण का रूप है, चाहे वह परम्परा से ही अधिक सम्बंधित हो—'चरला ही पट है, मा'पलु का शिरीर शोभित है, ऐसे कृष्ण इन्द्रधनुष की शोभा प्राप्त कर रहे हैं। (इस वांछालीन गगन चित्र के रूप में) कृष्ण के लु बचान, पर गाने, अग्ने सदा करी मयूरी को नचाते हुए आते हैं। अरु, चानक के हृदय न मार को सुभातेसले इस रूप को देख तो मती—परशम पने बादलों के रूप में के लु धारण किए हुए वन में आ रहे हैं।^{१-१} इस में दृष्ट हो एक ओर मार भगिमा को आर आधिक ध्यान दिया गया है और दूसरा ओर उक्ति निर्वाह पर कवि का विशेष ध्यान है। कभी कभी कवि आलंकारिक प्रतीति से सीन्दूर्य की कल्पना करता है—'पान बल अ'के हुए श्याम ऐसे लगते हैं मानो नीलमणि परत पर प्रभात का आनर पड़ गया हा' और कभी अलंकार भावना के प्रयास में सीन्दूर्य अलौकिक भी मान पड़ता है—

“लितन बैठि जाकी सगिहि, गहि गहि गरव गरूर ।

भये न वेते जगन के, चदुर चितेरे कूर ॥”^{२४}

१९ रत्न-शिखर: केवल ७१

२० दिव्यादी-सुखर: १ दो० २१, ११५

१११—वैष्णव भक्तों ने भगवान् को रूप और गुण की रेखाओं में बाँधकर भी उसे अद्वैत माना है और विराट् रूप में उसे व्यापक असीम भी स्वीकार किया है। रामानुजाचार्य ने विरह को ब्रह्म विवर्त मानकर सत्य माना है; जब ब्रह्म सत्य है तो उसी का रूप विरह सर्वत्र भी सत्य है।

विराट्-रूप की
योजना

इसी सत्य को लेकर भक्तों ने भगवान् की व्यापक भावना के साथ विराट् प्रकृति योजना उपस्थित की है। वस्तुभाषार्थ के अनुसार लीला में प्रकृति का सत् भगवान् के सत् का ही रूप है। इस प्रकार राम और कृष्ण दोनों ही भक्तों के सामने भगवान् का विराट् रूप प्रत्यक्ष है जिसमें प्रकृति का समस्त विस्तार समा जाता है। प्रकृतिवादी प्रकृति में एक विराट् योजना पाकर किसी व्यापक अज्ञात सत्ता का आभास पाता है। परन्तु भक्त का भगवान् अपनी विराट् भावना में प्रत्यक्ष है और प्रकृति उसी के प्रसार में लीन होती जान पड़ती है। तुलसी ने राम के विराट् स्वरूप का सकेत कई स्थानों पर किया है। काकभुगुर्दि गद्य ॥ कहते हैं—“हे पतिराम, उस उदर में मैंने सदस सदस द्रव्यों के समूह देखे। वहाँ अनेक लोकों की सर्वना चल रही थीं जिनकी रचना एक ही एक दिविज्ञ जान पड़ती थी। करोड़ों शंकर और गणेश वहाँ दिष्ट मान थे; वहाँ असंख्य तारागण, रवि और चन्द्रमा के और असंख्य लोकपाल यम तथा काल थे। असंख्य विशाल भू-मंडल और पर्वत थे और अगार वन, सर, सरि आदि थे। इस प्रकार वहाँ नाना प्रकार से सृष्टि का विस्तार हो रहा था।”^{१४३} इसी प्रकार भगवान् के विराट् रूप की व्याप्ति कौशल्या के सामने भी है—

“देवताका मानहि निज अद्भुत रूप अखंड ।

रोम, रोम प्रति सामे कोटि कोटि ब्रह्मंड ॥

अग्नित रवि ससि निष चतुरानन । बहु गिरि सरित सिंधु मदि कानन ।
 कालरमं गुन ग्यान मुभाऊ । सोउ देखा जो मुना न काऊ ॥”^{४४}
 समान रूप से सूर में भा भगवान् कृष्ण के विराटरूप की बोंबना
 प्रकृति में प्रतिपादन की गई है । इस विराट रूप में लगता है प्रकृति का
 निलय ब्रह्म भावना के साथ हो जाता है । कथानक के प्रसंग में यह
 चित्रण आध्यात्मिक छानान का कार्य करता है । ‘माटों को प्रसंग
 में बड़ी ही स्वाभाविक स्थिति में विराट की यह भावना—

“बदन उपारि देलायो प्रभुरन वन घन नदो सुमेर ।

नभ शशि रवि मुख भीतर है सब मामर घरनी फेर ॥”^{४५}

आकर जननी को आश्चर्यचकित कर देती है और उससे ‘मीठी
 पानी’ कुछ भी कहते नहीं बनता । सूर इस प्रसंग में कई पदों में
 विभिन्न भाव स्थितियों के साथ इस भावना को उपस्थित करते हैं और
 अंत में स्वयं यह उठते हैं—

“देखा रे यशुमति वारानी ।

जानत नाहि जगतगुह माधो यदि आये आपदा निशानी ।

अतिल ब्रह्मांड उदर गति जागी ज्य ति जल थलहि समानी ॥”^{४६}

इस प्रकार भगवान् के विराट स्वरूप में प्रकृति सर्वना समिट जाती
 है और यह प्रकृति में व्यापक ब्रह्म भावना का अत्यन्तरित रूप है ।

§ १२—भक्त कवियों ने अपने आराध्य के सम्पर्क में प्रकृति को
 आदर्श रूप में उपस्थित किया है । जब प्रकृति भगवान् के सम्पर्क में

४४ वही; वही : वा०, दो० २०१-२

४५ सूरमा०; दश०, पृ० १६५—‘रोज दशम वरि के बार—’

४६ वही; वही, पृ० १६६—‘तो देखन यशुमति तो होय धरौ

मटी गई ।’ में भा वही भावना है ।

आती है या उनके सामने होती है, उस समय उसमें परिवर्तन और
 अधिकता के लिये स्थान नहीं रह जाता । इस
 प्रकृत या सीमा में प्रकृति चाहे राम के नवास स्थल के
 आदर्श रूप रूप में ही अवस्था राम राज्य में स्थित हो; उसमें
 विरगन लीन्दव्य और सर्वावस्था पाई जानी है । कृष्ण की लाला स्थली
 मौकुल हो या वृन्दावन, सर्वत्र प्रकृति में विरचन की भावना रहती
 है । यह प्रकृति का आदर्श रूप सभी भक्त कवियों में मिलना है ।
 परन्तु तुलसी के राम आदर्श है और इनके अनुसार प्रकृति लीलामय
 की क्रीडास्थली नहीं है । इस कारण इनके प्रकृति रूपों में अधिकतर
 आदर्श भावना मिलती है । इनमें उल्लान भावमयी प्रकृति के स्थल
 कम हैं । तुलसी में आदर्श प्रकृति के स्थल वन प्रसंग में तथा राम-
 राज्य के प्रसंग में मिलते हैं । बान्सी के वन प्रसंग के अनेक प्रकृति-
 स्थलों को सुन्दर रूप से चित्रित किया है : परन्तु तुलसी के सामने राम
 का लेकर ही सब कुछ है । यह प्रकृति के वा वह भा राम को लेकर
 ही । उसमें वषाणव्य विषय गत्य नहीं, भक्त्यान् के साथ, वह विर-
 नवीन और चिन्मय है—'वह वन पथ और पथ मार्ग धन्य है जहाँ
 प्रभु ने स्वरूप रखे हैं । वन में विचरण करनेवाले विदग और मृग
 धन्य हैं जिन्होंने प्रभु के लीन्दव्य को देखा है ।' आगे यह वर्णन इस
 प्रकार है—'जब से राम इस वन में आकर रहे हैं, तभी मे वन प्रकृति
 आनन्दमयी हो गई है । नाना प्रकार के वृक्ष फलने फूलने लगे; सुन्दर
 बोलियों के बितान घाण्टझरित हो गए; सभी वृक्ष कामगद हो गए;
 मानो देववन छोड़कर चले आए हैं । सुन्दर भ्रमरावांसी गुंजार
 करती है और सुखद त्रिनिध समीर चलता है । नीलकण्ठ तथा अन्य
 मधुर स्वर वाले शुक, चानक, चहोर आदि भौंनि भौंनि के पक्षी कानों
 को सुन देते हैं ।' १२४० इसी प्रकार राम के मार्ग में प्रकृति चिरंतन आदर्श

भावना के साथ विस्तरा है—

“राम सैल वन देखत जाही। जैह मुख सकल सकल दुख नाही।
भरना भरहि सुधासम वारी। त्रिविध तापहर त्रिविध वारी।
विटप बेल तून अगनिन जानी। फूल प्रसून पल्लव बहु माँगी।
सुन्दर सिला मुखद तर छाहीं। जाइ वरनि वन छवि पेहि पाहीं।

सरनि सरोरुह जल विहग, कूजत गुंजत मृग।

धैर विगत विहरत विपिन, मृग विहंग बहुरंग ॥^{४८}

इस चित्र में आदर्श-भावना के साथ भगवान् के सामीप्य का मुख
भी मिला हुआ है। गीतावली में चित्रकूट-वर्णन के प्रसंग में एक चित्र
इस आदर्श से भी युक्त है।^{४९} परन्तु प्रकृति की यह निरन्तरता,
चिरनवीनता और आदर्श कहना राम के व्यक्तित्व से ही संबन्धित है।
राम के अयोध्या लौट आने पर, राम-राज्य के अन्तर्गत प्रकृति में
यही आदर्श-कहना सन्निहित है—‘वन में सदा ही शृक्ष फूलते पलते हैं;
एक साथ हाथी और सिंह रहते हैं। रंग-मृगों ने स्वामात्मिक अरना द्वैप-
भाव मुला दिया है, सधमे परस्पर प्राति बढ़ गई है। नाना भाँति के पक्षी
ऊँजते हैं और अनेक प्रकार के पशु आनन्द-पूर्ण वन में शिचरण
करते हैं। शीतल सुगन्धित पवन मन्दगति से प्रवाहित होता है।

४८ बही; बही : बही, दो० २४९

४९ गीता०; गुलसी : जयो०, पद ४४—

‘विचकूट भनि विपिन, सुंदर वन महि पवित्र :
पवनि पय सरित सरल, मल निर्दोषी ॥
मधुकर निक बरहि मुखर, सुंदर गिरि निर्वार कर।
जलकन धन छौह, छत्र प्रभा न मान की ॥
सब कृत पदुपति प्रभाउ, संतत रहे त्रिविध बाव।
३ विहार-वाटिका नृप पथ बाव की ॥”

धरम गुजारता हुआ मकरंद लेकर उड़ता है ।^{१५०} इस आदर्श रूप में राम-राज्य की व्यवस्था का भाव भी छिपा है । प्रकृति भगवान् के सामने अपनी चिरंतना में मग्न है, साथ ही राम राज्य के आदर्श के समानान्तर भी दिखाई देती है । 'भीतावली' के उत्तरकांड में इस प्रकार का प्रकृति-रूप छाया है । तुलसी भक्ति की राम से अधिक महत्त्व देते हैं । इसी के अनुसार काकभुञ्जि के आश्रम का प्रकृति-वातावरण भक्ति के प्रभाव से झंडो और माथा की नश्वरता से मुक्त है—

“सीनल अमल मधुर जल जलज विपुल बहुरंग ।

कूजउ कलरव हस गन गुञ्जत मंजुल भुग ॥”^{१५१}

यह आश्रम अपनी स्थिरता में चिरंतन और अपने सौन्दर्य में चिरनवीन है ।

क—कृष्ण-भक्त कवियों ने भी भगवान् के संसर्ग में प्रकृति को आदर्श रूप में उपस्थित किया है । परन्तु इनमें लीला की भावना प्रमुख है और इसलिए इनके काव्य में प्रकृति लीला की पृष्ठ-भूमि के रूप में प्रभावित, सुगंध या उत्साहित हो उठती है । इन सभी कवियों ने वृन्दावन, यमुना, गोकुल आदि की आदर्श कल्पना की है । ये स्थल कृष्ण की नित्य लीला से संबंधित होने के कारण चिरंतन प्रकृति के रूप हैं । सूर आदर्श वृन्दावन की कल्पना करते हैं—

“वृन्दावन निबधाम कृपा करि तहाँ दिलापो ।

सरादन जहाँ दसत कल वृद्धन सो छापो ॥

कुंज अद्भुत रमणीय तहाँ बेलि मुषग रही क़ाद ।

गिरि गांधर्वन घातुमय भरना भरत मुभाइ ॥

१५० रामच०; तुलसी : उत्तर०, दो० २३

१५१ बरी; बरी : बरी, दो० ५६

कालिंदी जल अमृत प्रफुल्लित कमल मुहार्द्र ।

नगन जटित दोड कुल हंस सारस तड्ड छाई ॥

काँड़न श्याम किशोर तहाँ लिए गोपिका साथ ।

निरखि सो छवि श्रुति धकित भरे तब बोले यदुनाथ ॥^{१५२}

यही वृन्दावन है जिसमें कृष्ण की नित्य-लीला होती है और जहाँ भक्त भगवान् की लीला में आनन्द लेते हैं। परमानन्द भी इसी वृन्दावन में चिर सौन्दर्यमयी प्रवृत्ति की आदर्श कल्पना करते हैं—'नित्यका मंजुल प्रवाह है और अवगाहन सुख है, ऐसी यमुना सुशीलिन है। इसमें श्याम लहर चंचल होकर झलकती है और मंदवायु से प्रवाहित होती है। जिसमें कुमुद और कमलों का विकास हो रहा है; इनो दिशाएँ सुवासित हो रही हैं। भ्रमर गुजार करते हैं और संतपा कोक का शब्द छन्दायमान हो रहा है।...ऐसे यमुना के तट पर रहने की कामना कौन नहीं करता।'^{१५३} यह यमुना का तट साधारण नहीं है; यह अपनी कन्या में आध्यात्मिक लीला भूमि है। प्रागे परमानन्द वृन्दावन की आदर्श उद्गायना करते हैं—'वन प्रफुल्लित है—यमुना की तरंगों में अनेक रंग झलकते हैं। सपन सुगन्धित हरय अत्यंत प्रसन्न करनेवाला मुहावना है। विनामयि और सुवर्ण से जटित भूमि है जिसकी छवि अद्भुत है। भूमती हुई लता से शीतलमंद सुगन्धित पवन आती है। सारस, हंस, शुक और चकोर चित्रमय नृत्य करते हैं और मोर, कपोत, कोकिल सुन्दर मधुर गान करते हैं। सुगल रक्तिक के भेड़ विहार की हवेली अन्तर छविवाली वृन्दा-भूमि मन-भावनी है, उसकी जय हो।'^{१५४} गोविन्ददास सुगल-आराध्य की लीला भूमि को पिर-यत्न की भावना से युक्त करके चित्रित करते हैं—

१२ सारसः १ दण्डः, पृ० ४६२

१३ कौतू० (मग १ पृ०) : पृ० ८—'नित्य मंजुल अवगाहन'

१४ वही (वही) : पृ० ८—'प्रफुल्लित वन विविध रंग'.

‘ललित रानि विलास हास दपति अणि मन हुलास ।

विगलित कच सुमन-वास स्फुरित-कुसुम निम्नरक्षेर्माहे शरदरेन भुनार्दे ।

नव निकुञ्ज भ्रमरगुञ्ज कोकिला-कल कूजिन पुञ्ज सीतलमुगध मंद नहत
पवन मुस्तदाई ।’^{१५५}

यह प्रकृति का आदर्श चित्र लीला की पृष्ठ-भूमि है और आ-यागमिक वातावरण से युक्त है । इसी प्रकार रास के अरसर पर यमुना पुलिन का चित्र कृष्णदास के सामने है—‘यमुना-पुलिन के मध्य में रास रवा हुआ है; जल की शीतलता के साथ मन्द मलय गवन प्रवाहिन हो रहा है; पुष्पों के समूह फूल रहे हैं । शरद की चाँदनी फैली है, झमरावली जैसे चरणों की बन्दना कर रही है... कृष्ण की सर्वदगति मानो शरद-चन्द्र के लिए फँदा है ।’^{१५६} यहाँ अनुकूल वातावरण उत्पन्न करने के साथ प्रकृति में आदर्श कहना है । यह समस्त प्रकृति का रूप यथार्थ से भिन्न होकर अलौकिक नहीं है । इनमें यथार्थ की चिरनवीन और अनश्वर स्थिति को आदर्श के रूप में स्वीकार किया गया है । कृष्ण-भक्तों ने इस रूप को रूप-रंग आदि की सम्भोर प्रभावशीलता के साथ व्यक्त किया है; जब कि तुलसी के आदर्श में नियमन की भावना समिद्धि है ।

§ ११—इस कह चुके हैं कि सगुण भक्तों के लिए प्रकृति की सार्पकता और उसका अस्तित्व भगवान की कहना को लेकर है ।

भगवान् धराधाम पर लीला या चरित्र करने
प्रभावशाली प्रकृति अवतरित हुए हैं—और प्रकृति उनसे प्रभाव ग्रहण
करती रहती है । भगवान् के सामने प्रकृति किस
प्रकार गतिमान् और क्रियाशील है, इसी और भक्तों का ध्यान जाता
है । प्रकृतिवादी कवि अपने समस्त प्रकृति में सहानुमति और सचेतना
का प्रसार पाकर उत्तलित या मुग्ध-मीन हो जाता है । वस्तुतः यह

उसी की अना: चेतना का वाहक प्रतिबिम्ब मात्र है जो प्रकृति से तादात्म्य करना जान पड़ता है। इसी प्रकार की भावना दूसरे प्रकार से मगुलु भक्तों के प्रकृति-रूपों में मिलती है। प्रकृतिवादी के लिए आलोकन प्रकृति है और तादात्म्य की भावस्थिति कवि की अना: चेतना है। परन्तु यहाँ भगवान् के आलोकन रूप के साथ प्रकृति सदृशता मात्र है। इस कारण प्रकृति का रूप भगवान् की भावना से प्रभावित होता है और उसी से तादात्म्य स्थापित करता है। इस स्थिति में प्रकृति की सारी प्रभावशीलता, मुग्धता और उल्लास भगवान् के सामीप्य को लेकर है। प्रकृति का स्थान गौण होने के कारण, उसका चित्र प्रमुख भी नहीं होने पाया है। इस प्रसंग में यह भी स्पष्ट कर देना आवश्यक है कि तुलसी की भक्ति-भावना में लीला के स्थान पर चरित्र का महत्त्व है। इस प्रकार तुलसी के प्रकृति-रूपों में उल्लास की भावना या मुग्धता का भाव नहीं मिलता जो कृष्ण के लीलात्मक रूप से नैर्वाचन है। तुलसी में भगवान् के ऐश्वर्य से प्रभावित और क्रियाशील प्रकृति का रूप अवश्य मिलता है और यह उनकी चरित्र साधना के अनुरूप भी है।

क—राम-भक्ति और कृष्ण-भक्ति दोनों ही परम्पराओं में प्रकृति प्रभाव महण करती हुई उपस्थित हुई है। बार-बार आकाश से पुष्प-वर्षा होती है; आकाश में देव विमानों पर आ-ऐश्वर्य का प्रभाव जाते हैं; गन्धर्व गान करने लगते हैं। ये सब अति प्राकृतिक रूप हैं जिनसे भगवान् का ऐश्वर्य प्रदर्शित होता है। तुलसी ने चित्रकूट में प्रकृति को राम के संकेत पर क्रियाशील उपस्थित किया है, जिसमें ऐश्वर्य की भावना व्यंजित होती है।—“विपुल और विचित्र पशु-पक्षियों का समाज राम की प्रजा है।... अनेक पशु आपस में घेर छोड़कर चरते हैं, मानों राम की चतुरंगी सेना ही हो। भरना भरते हैं और मत्त हाथी गरजते हैं, ऐसा लगता है विविध निशान वृजते हैं। चक्रवाक, चकोर, चावक, शुक, निक के समूह कूजन

करते हैं मराल भी प्रसन्न मन है। अमर समूह गान कर रहे हैं और मोर नाचते हैं। और मानों सुराज का मंगल चारों ओर फैला हुआ है।^{१०७} यद् वर्णना आदर्श रूप के समान है, पर इसमें वर्णना राम के ऐश्वर्य के प्रभाव की ध्वनि होती है। इसी प्रकार एक प्रकृति का चित्र गीतावली में भी है; उसमें भगवान् के असीम ऐश्वर्य का प्रभाव प्रकृति पर प्रतिबिम्बित हो रहा है—

“आइ रहे जय तें दाउ आई ।

उक ठैउ इति भए जल-पलकह नित नूतन राजाव मुहारी ।

पूतत पलत पक्षवध पलुइत विटप बेलि अभिमन मुखदारी ।

मरित सरनि सरसीकह सकुल सदन सेंधारि रमा जनु छारी ।

कूजत बिहंग मनु गुजरा अलि जात पविक जनु लेन मुहारी ।”^{१०८}

जहाँ तक प्रकृति का भगवान् के प्रभाव से आन्दोलित हो उठने का प्रश्न है, तुलसी में ऐसे स्थल कम हैं। पशुप भग होने के समय अवश्य एक बार विश्व उल्लंघन जैसे अस्थिर हो उठता है और इसी प्रकार जब राम सिन्धु पर क्रुद्ध होकर पाण्य सधानते हैं, उस समय समुद्र का अस्तित्व स्थिर हो जाता है। भगवान् राम का ऐश्वर्य रूप में जनी कुछ आक्रोश होना है तुलसी का। प्रकृति भवभीत और आन्दोलित हो उठती है—

“जय रघुश्रीर पयाना कीन्ही ।

लुभित विपु डगमगन महीधर लजि सारंग कर लीन्ही ।

मुनि कटोर टंको घोर अति चींके बिधि विनुरारि ।

परन पगु पावक पतंग लखि दुरि गए बंके विमान ।”^{१०९}

इसी प्रकार प्रकृति भगवान् के इति पर चक्षु है और यह भक्त

१० रामच०; तुलसी : अयो० दो० २३६

१०८ गीता०; बही : अयो० १६ ५६

१०९ बही; बही; तुलसी, पर २५

की अपनी दृष्टि है।

२—एक वया अन्य कृष्ण भक्तों ने भी भगवान् के प्रभाव में प्रवृत्ति को क्रियाशील दिगाया है। ऐसे भक्तों पर दद कृष्ण की शक्ति ने द.चरित लगनी है या उनमें प्रेरित जान पड़नी सीता की प्रेरणा है। अगले प्रवृत्ति के सुख का उल्लासित रूपों पर भी भगवान् का चिन्ता न किसी प्रकार का प्रभाव है। परन्तु वही प्रभाव ने हमारा अर्थ है, प्रवृत्ति का भगवान् की शक्ति में प्रेरित क्या क्रियाशील होना। बाल रूप कृष्ण अंगूठा मुँह में डालने है और—‘सिंधु उछलने लगा, कमल अङ्गुलीकर कानने लगा। हरि के लव पीत दी, शेष अपने सदासी पत्नी से डोलने लगा। दद वृक्ष बढ़ने लगा, देवता अकुल हो उठे आकाश में घंर उल्लास होने लगा—महाप्रलय के मेघ जहाँ तहाँ आघात करके गरज उठे।’^{१४} इसी प्रकार की दृश्य स्थिति परमानन्ददास ने उपस्थित की है। वसुदेव कृष्ण की लेकर भक्तों की अंधेरी रात में गोधुल जा रहे हैं और प्रवृत्ति भगवान् की प्रेरणा संवर्धित होती है—

“आठे भादो की अंधियारी।

गरजत गगन दामिनी कोधति गोकल चले मुरारी।

शेष सहस्र पन बूँद निवारत सेत छत्र तिर तान्यी।

वसुदेव अक मध्य जगजीवन कहा करेयो पान्यो।

यमुना याह भई तिहि ओसर आवत जात न जान्यो।”^{१५}

इन प्रवृत्ति-रूपों के अनिरिक्त कृष्ण कंस के भेजे हुए जिन हैं से वज्र की रक्षा करते हैं वे प्रवृत्ति संवन्धी प्रकोपों में प्रकट होते हैं और उनको विघ्नस्त करने में भगवान् की शक्ति का परिषय मिलता है। यह तो पहले ही संकेत किया गया है कि भगवान् की लीला

१४ परसा०; दद०; ५० २१५—‘चरण गये अंगूठा मुख मेल’

१५ कर्त० (भाग ६ पृष्ठ०) : ५० ११

पर आकाश के देवता तथा अन्य प्रकृति से संबन्धित पात्र जब जयकार करने लगते हैं ।

§ १४—हम जिस प्रकृति-रूप का उल्लेख करने आ रहे हैं, उनके आधार में आचार्य बल्लभ की लीला-भाषना है । बल्लभ के अनुसार चित् और आनन्द से अलग प्रकृति सत् मात्र है ।

लीला के समय
प्रकृति

परन्तु जिस प्रकार जीव भाग्यन् की लीला में भाग लेकर आनन्द प्राप्त करना है; उसी प्रकार प्रकृति

इस लीला की स्थली होकर आनन्द को अपने में प्रतिबिम्बित कर लेती है । यही कारण है, जब प्रकृति कृष्ण की रास-लीला या दशो-ध्वनि के सम्पर्क में आती है, उस समय वह मौन-मुग्ध हो उठती है । यह मुग्धता पण्ड मोन ही नहीं हो जाती, बल्कि स्वयं में आनन्दप्रद आकर्षण बन जाती है । आगे चलकर यह आनन्द की भाषना उल्लास के रूप में प्रकृति में प्रतिपटित होती है । पहले प्रकृति के उसी रूप पर विचार करना है जो मुग्ध होकर मोन हो उठता है । दुलसी में यह रूप लीला से सम्बन्धित होकर रूप-सौन्दर्य से सम्बन्धित है—बन में मृगया खेलते हुए राम सुशोभित हैं, वह दूरि वर्णन करते नहीं बनती । मृग और मृगी इस अजोक्तिक रूप का खेलकर, न तो हिलते हैं और न भागते हैं । उनको वह रूप पंचसायक धारण किए हुए कामदेव लगता है ।^{१४१} भगवान् की लीला के सम पर प्रकृति का रूप कृष्ण भक्त कवियों में ही छा सफा है । यही तिर प्रकृतियाँ ही दृष्टि से एक बार मानवद्वय स्थापित किया जा सकता है । प्रकृतियाँ ही अपनी साधना में प्रकृति के नाट्यम में एक ऐसा सम प्राप्त करता है कि उस भावस्थिति में प्रकृति तादात्म्य स्थापित करती हुई मुग्ध लगती है और आगे चल कर साधक के आनन्द का प्रतिबिम्ब प्रत्यक्ष कर उल्लसित भी होती है । परन्तु भक्त

के सामने आराध्य का लीलात्मक रूप है, उसमें वह अपने मन का रूप द्रष्टा चेतता है। लीला के इसी रूप पर उसकी प्रकृति सुख-मौन है और आनन्द भावना में उत्कृष्ट भी। प्रकृति के इस रूप को दो भागों में विभाजित किया जा सकता है, यद्यपि इन रूपों में एक दूसरे का अन्तर्भाव है। कुछ स्थलों पर प्रकृति कृष्ण की वंशी के प्रभाव से सुग्ध है और कहीं रास के समस्त मौन अक्षित है। इसके अतिरिक्त प्रकृति कभी वंशी के प्रभाव से और कभी रास की मीठा से उत्कृष्टित जान पड़ती है। इस प्रकृति-रूप पर आनन्द का प्रतिबिम्ब माना जा सकता है।

क—कृष्ण-भक्त करियों के लिए वंशी भगवान् की आकर्षण-शक्ति का प्रतीक रही है, उन्हीं से समस्त सज्जन भगवान् की लीला की शक्ति का प्रतीक होता है। यही कारण है कि वंशी की ध्वनि के प्रभाव में प्रकृति स्तब्ध है। एक कवि ने—‘मेरे स्वामी ने जब मुरली अपने पदों पर रत की, उसकी ध्वनि सुन कर विद्वों की गमाधि टूट गई। सुन कर देव विमान ध्वनि हो गए, देव नारिङ्ग स्तम्भ चित्र-लिखित रह गई। महानद्य राग हो उठे... इसी ध्वनि में बँधे हुए हैं। आनन्द उर्मि में वृषी के समुद्र के पर्वत चलावमान हो गए। विश्व की गति रिली। गई, वेगु की गति-कन्धना से भरना भरने लगे, गंधर्व हुए गान में सुग्ध हो गए। सुन कर वंशी और गूँग मौन हो गए, और गूँग खाना मूँग गए।... .. दुग्ध की (दूध) रिक्त ध्वनि हो और उनमें द्विजय प्रकट हो गए। गूँग वंशी में बँधे हैं, निरुद्ध आने को अनुज्ञाते हैं।... .. सुन कर चंचल पवन ध्वनि गया और नदी का प्रवाह रुक कर निरुद्ध हो गया।’^{१३३} गूँग के प्रकृति-रूप में सुग्ध तथा स्तब्ध रह जाने का भाव अतिव्यक्त है।

१३३ गूँग—१६८०, १० १६५—मेरे लीले जब वंशी गाने लगे

है, फिर भी इसमें उल्लास का भाव निहित है। रास के अवसर पर मुरली का प्रभाव अधिक व्यापक और सुगंधकारी है; साथ ही आश्वास की भावना भी मिली हुई है—

‘मुरली सुनत अचल पथे ।

थके चर जल भरत पाहन विफल वृत्तन पथे ।

पथ सवन गोचननि धनते प्रेम पुलकित गान ।

भंग हुम अकुरित पल्लव विटप चंचल पान ।

सुनत लग मृग मोन साधन बिस्त की अनुदाहि ।’^{१४४}

वस्तुतः प्रकृति का यह स्वरूप-मौन स्थिति भी उल्लास की अतिशय भावना को लेकर है; केवल उल्लासमय प्रकृति रूपों में प्रकृति की संप्राप्यता और गतिशीलता अधिक प्रत्यक्ष हो उठती है। यही कारण है कि प्रकृति के इन सुगंध चित्रों में उल्लास का भाव मिल गया है। कृष्णदास रास के अवसर पर वंशी-ध्वनि के प्रभाव का उल्लेख करते हैं—आज नदनंदन गोवर्धन धारण करने वाले कृष्ण ने वसुना के पुलिन पर अघों पर वंश स्त्री—जिसकी सुन कर देवागताई छपना पर छींड़ कर आकाश से फूल बरसाने लगी; इस ध्वनि का सुन कर वल्लभ, वली और मृग सभी ध्यान भंग हो गए सभी क्रुम-बेलियाँ प्रफुल्लित हो गईं ... कमल-वदन की देखा कर सहस्रों कामदेव मोहित हो गए ।^{१४५} इस चित्र में सुगंध-भाव : अनागत ही प्रकृति की तीन स्थितियों का समन्वय है—प्रकृति, स्वयं है उल्लासित है और क्रमिक भी है। तितद्विरिक्त भी इसी प्रकार के प्रकृति रूप की ओर संकेत करते हैं—

‘मोदनी मदन गोराज लाल की दोँसुरी ।

१४४ वही; वही ५० ४४१

१४५ अंतर्ग (अंश २ पद्य०) : ५० ३०१—‘आज नदनंदन मोदित निरंतर चल’

9

10

11

“देख राम अधिक नाचन मुदित मोर ।

मानन मनहुँ सनहि न ललित धन धनु सुरधनु भरजनि टंकोर ।

कैंपे कलाप वर वरहि फिराकन गावन कल कोकल किसोर ॥

अहैं लहैं प्रभु विचरत तहैं सहैं सुख दंडक बन कौतुक न धार ।

सपन लहि नम-बधिर रजनी भ्रम बदन-चंद चितवन नकोर ।

तुलसी मुनि स्वयं मृगन सराइन गए हैं मुकुन सब इन्ह की ओर ॥”^{१८}

इस प्रकृति में उल्लास की भावना भगवान् के रूप और ताम्रपत्र में संश्लिष्ट है। परन्तु इष्णु-काव्य में प्रकृति का रूप भगवान् की लीला से सादात्म्य स्थापित करता है। यशो वादन और राम लीला के प्रसंग में प्रकृति के अधिकांश चित्रों में सुगंध भाव के साथ उल्लास भी सन्निहित है। द्वादशवयस रास के प्रसंग में प्रकृति का उल्लेख करते हैं—‘यमुना के तट पर आज गापाल रमय रास लीला करते हैं। शरद-चन्द्र आकाश में सुशोभित हो गया है, चपर, बकुल, मालती के पुष्प मुकुलित हो रहे हैं और उन पर प्रसन्न भ्रमरों की भीड़ है। इन्द्र प्रसन्न होकर निशान बजाते हैं जिसको सुनकर मुनिपों का भी धैर्य छूटना है। भग्नमना श्यामा मन की पीड़ा को दूरती है।’^{१९} यहाँ प्रकृति की क्रियाशीलता में उल्लास की व्यञ्जना हुई है। गदाधर भी इसी प्रकार के प्रकृति रूप का संकेत देते हैं—‘आज मोहन ने रास-मञ्जरी रची है। पूर्ण चन्द्र उदित है, निर्मल निशा है और यमुना का सुन्दर किनारा है। पवन के संचरण से द्रुम पत्तों के समान ज्ञान पड़न है ... कुद, मंदार और कमल के मकरन्द से आच्छादित कुं-चुंजों में भ्रमर सुन्दर गुंजार करते हैं।’^{२०} इन प्रसंगों के अतिरिक्त यश, काम और दिवाला आदि लीलाओं में भी प्रकृति

१८. मीरा : तुलसी : अर. पद ३

१९. कीर्त. (पाठ १) : पृ. ३०७

२०. वही : पृ. ३२४—‘आज मोहन रची रासमञ्जरी।’

भावमग्न चित्रित की गई है। परन्तु ऊपर के दोनों प्रसंग आध्यात्मिक भावना से अधिक संबन्धित हैं और उनमें लीलामय भगवान के सम्पर्क में प्रकृति के स्वरूप को 'चिदानन्द' की ओर आकर्षित होते दिखाना गया है। वसंत आदि के प्रसंगों में प्रकृति का उन्मास उद्दीपन भावना से प्रभावित है और इन पर प्रचलित परम्पराओं का अधिक प्रभाव है। इनमें प्रकृति का प्रयोग भक्तों की मनःस्थिति में भगवान की शृंगार-लीला के लिए प्रकृति उद्दीपन-विभाव के अन्तर्गत प्रयुक्त हुई है। नन्ददास वसंत उन्मास का रूप उपास्थित करते हैं—

“चल घन देख मयानी यमुना नट ठाढ़ी छैल गुमानी।

फूले कदम्ब गहर पलास हुम त्रिविध पवन-सुखकारी ॥

बहुरंग कुसुम पराग बहक सखी अलि लपेट गुजत मृदुबानी।

करि कपोत कोकिला ध्वनि सुनि श्रुत बसन्त लोचनी ॥”

यहाँ प्रकृति की भावात्मकता अल्प मात्रा में सिद्धि को लेकर है, इसलिए इन रूपों की विवेचना 'उद्दीपन विभाव में प्रकृति' नामक प्रकरण में की जायगी। फिर भी भगवान की शृंगार लीला में यह प्रकृति-रूप आध्यात्मिक भावना को उद्दीप्त करने के लिए ही प्रयुक्त हुआ है।

×

×

इस समस्त विवेचना के पश्चात् हम देखते हैं कि भावयुग में आध्यात्मिक साधना में प्रकृति रूपों का प्रयोग अनेक प्रकार से किया गया है। इन रूपों में प्रकृति प्रमुख नहीं है अर्थात् यह आलोक प्रमुख नहीं है। फिर भी रूपों में अनेकता और विविधता है अर्थात् व्यापक दृष्टि से भगवान के भाव्यम से प्रकृति की महत्त्वपूर्ण स्थान मिला है। साथ ही इन कवियों तथा प्रकृतिवादियों के प्रकृति-रूपों एक प्रकार की समानान्तरता भी देखी जा सकती है।

पष्ठम् पकरण

विभिन्न काव्य-रूपों में प्रकृति

१—हिन्दी साहित्य के मध्ययुग की प्रमुख प्रवृत्तियों के विषय में र करते समय उस युग की स्वच्छंदवादी भाव धारा की ओर भी संकेत किया गया है। साथ ही उनकी विरोधी शक्तियों का उल्लेख किया गया है। इस पिछली गता के आधार पर मध्ययुग के विभिन्न काव्य रूपों और उनमें प्रकृति-रूपों पर विचार करना है। मध्ययुग के धार्मिक काल की साहित्यिक अनुकरण की प्रवृत्ति मिलती है, जो आगे चलकर काल में प्रमुख हो उठी है। इस कारण धार्मिक साहित्य में भी [के रूपों का प्रयोग साहित्यिक कृत्तियों के अन्तर्गत हुआ है। कहा गया है कि मध्ययुग के काव्य में प्रकृति के अनेक स्वच्छंद उन्मुक्त रूप मिलते हैं। मध्ययुग के पूर्वोक्त धार्मिक काल में ईद भावना का योग विभिन्न काव्य-रूपों में विभिन्न प्रकार से हुआ

षष्ठम् पकरण

विभिन्न काव्य-रूपों में प्रकृति

§ १—हिन्दी साहित्य के मध्ययुग की प्रमुख प्रवृत्तियों के विषय में विचार करते समय उस युग की स्वच्छंदभादी भाव धारा की ओर भी संकेत किया गया है। साथ ही उसका विरोधी काव्य भी परमार्थ शक्तियों का उल्लेख किया गया है। इस पिछले विवेचना के आधार पर मध्ययुग के विभिन्न काव्य रूपों और उनमें प्रयुक्त प्रकृति-रूपों पर विचार करना है। मध्ययुग के धार्मिक काल में हमको साहित्यिक अनुकरण की प्रवृत्ति मिलती है, जो आगे चलकर ऐतिहासिक-साहित्यिक अनुकरण की प्रवृत्ति मिलती है, जो आगे चलकर ऐतिहासिक-साहित्यिक अनुकरण की प्रवृत्ति मिलती है। इस कारण धार्मिक साहित्य में प्रकृति के रूपों का प्रयोग साहित्यिक रुढ़ियों के अन्तर्गत हुआ है यद्यपि कहा गया है कि मध्ययुग के काव्य में प्रकृति के अनेक स्वच्छंद और उन्मुक्त रूप मिलते हैं। मध्ययुग के पूर्वादि धार्मिक काल में स्वच्छंद भावना का योग विभिन्न काव्य-रूपों में विभिन्न प्रकार से हुआ

विभिन्न काव्य-रूपों में प्रकृति

इन काव्य-रूपों के विकास में इस भावना का घटना योग रहा इस कारण इन काव्य-रूपों के अनुसार प्रकृति पर विचार करना क उचित होगा। इन काव्य-रूपों की परम्पराओं में स्वच्छंदवादी रूपों के साथ प्रतिक्रियात्मक शक्तियों का हाथ रहा है। पल स्वरूप हम प्रकृति को मिथित संबंधों में देख सकेंगे। आ काव्य परम्परा सीमा तक जिन प्रकृतियों से प्रभावित हुई है, उसमें प्रकृति ने ही उसी प्रकार प्रभाव प्रकृत्य करते हैं। इस प्रकार में मन्युग महा काव्य परम्पराओं में प्रकृति के स्थान के विचार में विचार जानना। पद्य इस विवेचना में प्रकृति के उदात्त-रूपों को दिखाना है, क्योंकि पद्य अगले प्रकार का विषय है। इसका अर्थ ही है कि इस प्रकार में प्रकृतिक का आलोकन संपूर्ण दृष्टिबिन्दु पुरुषः यहाँ विभिन्न काव्य रूपों में प्रकृति के अंगों का स्वरूप जानना, साथ ही विपुल उदात्त विभाव में घाने वाले रूपों के अन्तर्गत रूपों को भी प्रकृत्य किया जानना। यहाँ मुख्यता के र स्वरूप के समान काव्य रूपों का साथ परम्पराओं में वह किया जा सकता है। यहाँ परम्परा का काव्य की है कथानक और अन्तर्गत को लेकर चलनेवाले काव्य है। दूसरी गीति-काव्य का है जिसमें स्वतंत्र तथा घटना 'प्रति' आदि में वह काव्य का जाता है। तीसरी परम्परा मुख्य काव्य की गीति-काव्य में एक राजा की समान भी है परन्तु इसमें भाव के स्थान पर सुदृढता तथा कठिन कथित काव्य है। चौथी गीति काव्य की है जिसमें काव्य शास्त्र का प्रभाव भी हुआ स्वतंत्र उदात्त का हुआ है। इसमें उदात्त के उद्योग के समान है, देखते उनमें कवि का अन्तर्गत दिना अधिक है।

काव्य-काव्य की परम्परा

१—जिन समय संस्कृत आदि में महाकाव्यों की परम्परा

चल रही थी और उनका रुत अधिक अलंकृत होता जा रहा था, उसी समय अपभ्रंश साहित्य में भाषावग और मध्ययुग के कथा-महाभारत के समान चरित काव्यों (प्रबन्ध काव्यों) काव्य का विकास का प्रचार हो गया था। इन चरित काव्यों के प्रचार का कारण, जैनों का इस माध्यम में अपने धर्म को जनता तक पहुँचाने का विचार था। इन काव्यों में दण्डा चौपाई छंद का प्रयोग भी मिलता है। इनके विषय में एक प्रमुख बात यह है कि इनमें कलात्मकता तथा आलंकारिता से अधिक ध्यान कथा और धार्मिक सिद्धान्तों की ओर दिया गया है। फिर भी अपभ्रंश के कवियों के सामने साहित्यिक परम्परा अनदृश्य थी। वर्णनों का लेकर यह बात स्पष्ट है, इनमें ऋतुश्री, धन पर्वतों तथा प्रातः सन्ध्या आदि का वर्णन सस्कृत काव्यों के समान मिलता है। लेकिन ऐसा होने पर भी इन गाथा-काव्यों में कथात्मकता को लेकर अनकचि का ध्यान है साथ ही प्रकृति रूपों में स्थान स्थान पर स्वच्छंद भावना है और वर्णना में स्थानगत विशेषताओं का भ्रंयोग हुआ है। कथा के प्रति आकर्षण जनता की स्वाभाविक रुचि है। जनगीतों में भी लोक प्रचलित कथाओं का आधार रहता है। जनगीतों की कथाओं में भावों का प्रगुम्हन और प्रकृति का वातावरण भी ठनुक और स्वच्छंद रहता है। अपभ्रंश के प्रबन्ध काव्यों में धार्मिक वातावरण है और सामन्ती कवियों में शृंगार का भावना अधिक है। इसी अपभ्रंश साहित्य के लगभग समानान्तर सस्कृत का पौराणिक साहित्य चलता है। एक सीमा तक ये दोनों साहित्य एक दूसरे से प्रभावित हुए हैं। हिन्दी साहित्य के प्रारम्भिक युग में भातों की परम्परा अपभ्रंश के सामन्ती वीर-काव्यों की परम्परा है। इसमें भी हमको शृंगार और वीर रस की भावना प्रमुखाः मिलती है और साहित्यिक रुढ़ियों का अनुकरण तथा अनुसरण दोनों ही पाया जाता है।

हिन्दी साहित्य के मध्ययुग के कथा-काव्यों पर इन रिझली

पराश्रो का प्रभाव है। यह प्रभाव क्या और उसके रूप से संबन्धित है ही; साथ ही राम-काव्य तथा सूफ़ी प्रेमाख्यानो में धार्मिक प्रति-
 न और साहित्यिक आदर्शों का पालन भी है। परन्तु जैसा द्वितीय
 ण में देखा गया है व्यापक रूप में इस युग के कथा-काव्य में
 कथा-चरण मिलता है। इस युग में 'दंसा मारुता दूहा' जैसे
 लोकगीत भी मिलते हैं। इसमें भावों के साथ प्रकृति की भी
 कथा-चरण मिल सका है। वस्तुतः इस युग की कथात्मक ल-
 ना को समझने के लिए यह काव्य बहुत महत्वपूर्ण है। प्रेम-
 में जिनमें सूफ़ी तथा स्वतंत्र दोनों ही कथानक आ जाते हैं,
 भावना प्रचलित रूपों के साथ ग्रहण की गई है। इनमें साहित्यिक
 की भलक किसी-किसी स्थल पर मिलती है। सूफ़ी की
 भावना बहुत कुछ स्वच्छंद भावना से तादात्म्य स्थापि-
 है। तुलसी के 'रामचरितमानस' में पौराणिक धार्मिक-प्रतिपादन
 के साथ साहित्यिक आदर्शों को भी अपनाया गया है। अपनी
 में आदर्शवादी होने के कारण, एक सीमा तक काव्य के स्वच्छंद
 चरण को अपनाकर भी तुलसी प्रकृति के प्रति उन्मुक्त नहीं हो सके
 इस मध्ययुग में संस्कृत महाकाव्यों के समान कोई रचना नहीं
 है; लेकिन अलंकृत भावना का लिए हुए कुछ काव्य मिलते हैं।
 काव्य की 'रामचरितिका' और पृथ्वीराज की 'वैलि कितन सकमणी'
 प्रकार के प्रमुख कथा-काव्य हैं। इनमें परम्परा पालन तथा
 अतिशय अधिक है, इसी कारण इनमें प्रकृति दर्शना अलंकृत हो
 है। इन काव्यों में हम देखेंगे संस्कृत महाकाव्यों के समान प्रकृति
 का चित्रण है और चरित्रों में वैचित्र्य की भावना भी है।

६—कथा-काव्यों में प्रेम काव्य अपनी प्रकृति और परम्परा
 ही में जन-जीवन के अधिक निकट है। इनमें जन-जीवन से
 प्रेम के संयोग-वियोग, दुःख सुख के चित्रों का समावेश है।
 अनुसार इनमें जन-रुचि के अनुकूल कहानियों को लिखा

गया है प्रेम-काव्यों की कथात्मक शृंखला में गीति भावना का सम्मिलन हुआ है। जन-जीवन की निकटतम दुःख-सुखमयी अनुभूतियों की अभिव्यक्ति के उन्मुक्त और स्वच्छंद वातावरण में ही गीतियों पलती हैं। जीवन की छोटी-परिस्थिति भावना की इतनी अभिव्यक्ति से मिलजुल कर जनगीतियों में घाती है। वस्तुतः जीवन की यही परिस्थिति, भावना का यही रूप जन-कथा की लक्ष्यरचना के साथ मिलमिल जाना है। और तब यही जन-गीति कथात्मक हो उठती है। परन्तु अपने समस्त विस्तार में जन गीति कथात्मक होकर भी कथामय नहीं हो पाती। जन-गीति और कुछ दूर तथा काव्य-गीति भी, किसी वस्तु-स्थिति के आधार के रूप में ही ग्रहण करती है। यही कारण है कि इसमें कथा का रूप भाव स्थितियों को आधार देने के लिए होता है। इसमें कथा अपने आरंभ की भी प्रमुख नहीं होती। मध्ययुग के कथा काव्य का संबंध इन गीतियों से अवश्य रहा है। प्रदन्धात्मक कथा काव्यों की मूल प्रेरणा का स्रोत ये ही हैं। बाद में अवश्य इनको पौराणिक कथा-काव्य का आधार और जन कथा परम्परा का रूप मिल सका है। इन कथा-काव्यों में प्रेम का उन्मुक्त वातावरण एक प्रचलित कथा-गीतियों में अधिक संवर्धित है। इस प्रकार वे कथात्मक गीत काव्य के रूप में हमारे सामने केवल 'दोला मारुता दूहा' है जिसके आधार पर हम देख सकेंगे कि अन्य समस्त प्रेम कथाओं का रूप किस प्रकार की स्वच्छंद भावना से विकसित हो सका है। इस प्रकार की प्रेम कथाओं के साहित्य में दो रूप मिलते हैं। एक रूप में प्रेम कहानी को लौकिक अर्थ में ग्रहण किया गया है और दूसरे में आध्यात्मिक अर्थ में। यहाँ यह स्पष्ट कर देना आवश्यक है। लोक कथा-गीति 'दोला मारुता दूहा' और अन्य प्रेम संबंधी स्वतंत्र काव्यों में भेद है और इन्हो लेकर इनके प्रकृति-रूपों में भी अन्तर है। प्रेमा-रसान काव्यों में कथानक संबंधी प्रवन्ध-काव्यों की परम्परा का प्रभाव

पड़ा है और इस सीमा में स्वतंत्र तथा सूझा दोनों प्रेम-काव्य की परम्पराएँ
रामान हैं। जहाँ तक 'ढोला मारुवा दूहा' का प्रश्न है वह कथा-काव्य
के उत्कृष्ट और गीति काव्य के स्वच्छंद रूप की मिश्रित दस्तु है। इस
लाफ गीति में प्रेम कथा और प्रेम गीति दोनों के मूल रूप निहित हैं।
यही कारण है कि इसमें ज प्रहारा गेवन्धी भावना पाई जाती है,
उत्तरा एक दिशा में विकास कथात्मक प्रेम-काव्यों में हुआ है और
दूसरी दिशा में गीतियों में हो सका है।

§४ — 'ढोला मारुवा दूहा' कथा काव्य होकर भी लोक गीत के
रूप में है। लोक भावना में व्यञ्जना ही प्रधान है, पर लोक गीति अपनी

स्थानगत रूप-रंग
(देश)
गीतात्मकता में वस्तु और रूप का आधार प्रदण
करती है। यही बात कथात्मक गीतियों को लेकर भी
है। इनमें कथा की भूमि प्रेम भृंगार के संयोग विनोग

पक्षों से संबन्धित रहती है। लेकिन वह कथा विभिन्न भाव व्यञ्जनाओं
का सूक्ष्म आधार प्रदान करती है। इस कारण कथात्मक लोक गीतियों
में वस्तु या स्थिति के आधार रूप में प्रकृति चित्रण को स्थान नहीं
मिल सका। प्रकृति का यह रूप प्रबन्ध काव्यों और महाकाव्यों में
उपस्थित होता है। फिर भी केवल आधार प्रस्तुत करने के लिए, देश
काल की स्थिति का भान कराने के लिए 'ढोला मारुवा दूहा' में दोते
चित्र आये हैं। परन्तु देश का वर्णन ही अथवा श्रुत के रूप में काल
का वर्णन ही, यह प्रकृति रूप गीति की प्रवाहित भावना का आधार
प्रस्तुत करने के लिए ही है। इसमें मारुवाणी और मालवणी के
वार्तालाप में मारु और मालव का देशगत वर्णन हुआ है। यहाँ
वर्णन तो प्रशंसा और निन्दा की दृष्टि से किया गया है, लेकिन
इसी के साथ रेखा चित्रों में देशों का वर्णन भी हुआ है।

लोक-कवि की भावना राजस्थान के मारु प्रदेश के प्रति अधिक
संवेदनशील रह सका है। इन वर्णनों में विशेषताओं का उल्लेख
अधिक है, प्रकृति-चित्रण का तो संवेत मात्र है। मालवणी निन्दा के

साथ साथ प्रदेश का रेखाचित्र उपस्थित करती है— 'हे वाया उमा देश जना हूँ जहाँ पानी गरम कुछो में मिलता है और जहाँ (लोग) आधीरात में दो पुकारने लगता है मानो मनुष्य मर गया हो। ... हे मारवाड़ी, तुम्हारे देश में एक भी कष्ट हुए नहीं होगा, या तो प्रयाण होगा है, या चर्गी नहीं दानी छंदवा पाऊँ या टिकड़ा पड़ना है। ... जिन देश में पाखे मौन है, नहीं करीब और ऊँटकदारा घाम ही पेश गिने जाते हैं, जहाँ आरु और दोन के नीचे ही छाया मिलती है ।' ११ इसी प्रकार मारवाड़ा २ उधर में मालवा का हलवा रखा चित्र है— 'वाया उमा देश का जना हूँ जहाँ पानी पर मेवार छाया रहता है। जहाँ गता वनिहाणियों का भुचुड़ आना जाता रहता है और न कुछो पर पानी भरनेवालों का लक्ष्मण स्वयं गुनाई देता है ।' १२ इनमें केवल उत्प्रेरक है, प्रदेशगत प्रार्थना का रूप नहीं आ सका है। इन गीतों में गायक की भावना के साथ छोट-छोटे संकेत भी पूरा चित्र का योजना रखते हैं और इसी संकेतों के आधार पर गायक की कथा चलती रहती है। इसी प्रकार का एक संकेत-चित्र बीसवीं सदी के कोला को देता है— 'मारवाड़ की गीली भूमि क्या के अधिक भाग में भूरे रंग की दिखाने देती है वहाँ के वन विचोर्ण और भोलाह हैं— वन उत्पन्न नहीं होता, लेकिन वन से भी बढ़कर आने गुणों से सुगन्धित करने वाली जिन्दा होती है ।' १३ कोला मार्गस्थ कुएँ का उत्प्रेरक करता है— 'पानी कुछो में बहुत गहरा मिलता है और हूँ गरी पर कठिनार्थ से खूद जाता है। मारवाड़ी के कारण ऐसे अणु देशों को देखा... कुछो में पानी दूना गहरा है कि तार की तरह चमकता है ।' १४

१ दो० मा० ६० : सं० ६५५, ६६०, ६६२

२ वही : सं० ६६४

३ वही : सं० ४६५

४ वही : सं० ५२३, ५२४.

झिपुआ हुआ है, पर उनसे बानावरण का निर्माण भर होता है।
 'परीक्षा मिड-पिड कर रहा है, कोपलं सुरगा शब्द बोल रही है...
 पहाड़ियाँ हरी हो गईं, वनों में मार कूकने लगा...। बादलों
 घटाएँ प्रोज है, विजली तलवार है और बर्गों की बूँदे बाण को
 सातती हैं....। बर्गों श्रुतु में नदियाँ, नाले और भरने पान
 भरपूर चड़े हुए हैं। जैट कीचड़ में फिसलेगा....। घने बादल
 आए हैं। अस्थान शीतल भङ्गी की वायु चल रही है। बेचारे
 पृथ्वी पर पैर नहीं रखते। चारों ओर घने बादल हैं, आकाश
 विजली चमकती है। .. ऐसी हरियाली की श्रुतु भली है। ..
 परीक्षा कण शब्द करता है और बर्गों की भङ्गी लगी रहती है।
 पर मोर मण्डन बना कर (रिचु फैला कर नाच रहे हैं।
 हरियाली घाण करते हैं और नदियों में पानी फलकल करना
 रहता है। बर्गों की भङ्गी लगी रहती है और ठण्डा हवा चल
 है। फाली कटुतीवाला बदली बरस कर हवा को छूट रही है
 इस बर्ग श्रुतु के बिज में स्थानगत रूप रगों की कलना बानावरण
 निर्माण करती है। परन्तु इस समस्त बिज योजना में मनःस्थिति
 एक रूप प्राप्त हो उठता है—'इस श्रुतु में कोई घर छाड़ना है।
 यातेगी। और श्रुतु में प्यारे बिना कोई जिएगा कैसे प्रिय बिना रात
 बीतेगी और निरहिण धैर्य धारण कैसे करेगी ? यह आश्चर्य समान
 भावना प्रहृति को उद्दीप्त-रूप के निरुद्ध पहुँचा देती है। प्रहृति क
 रूप अन्य प्रकरण का विरह है। वस्तुतः लोक गीति में मानवीय
 का प्रकार ऐसा व्यापक हो उठता है कि उसमें गीतकार की आ
 भावना का आलंबन स्वतंत्र रूप से प्रहृति नहीं हो पाती। यद्यपि
 गीतियों में प्रहृति के प्रति सदृश उल्लेखमूर्ति और स्वाभाविक सदृ
 की प्रहृति रहती है। इस कथात्मक लोक-गीति का काव्य क

मिला है, इस कारण कुछ स्थलों पर पृष्ठ-भूमि का संकेत मिलता है। ..
 हांला के मार्ग में—'दिन बीत गया, आकाश में अंबर-अंबर छा गए।
 भरने नोलायमान हो गए।' और आगे—'काली बंदुलोंवाले मेघों में
 बिजली बहुत नीचे होकर चमक रही है...संज्या समय आकाश में
 बादलों की काली कोरोंवाली पटा उमड़ती आ रही है।'*

§ ५—इस कह चुके हैं कि मध्ययुग के काव्य में स्वच्छंदवादी
 प्रवृत्तियों को अपनाया है। स्वच्छंदवादी कव जब प्रकृति के प्रति
 आकर्षित होता है और उसे अपना आलंबन
 लोक-गीति में बनाता है, उस समय प्रकृति के प्रति उत्साह और
 स्वच्छंद भावना आनन्द की भावना व्यक्त होती है। साथ ही वह
 अपने जीवन, अपनी चेतना तथा भावना को प्रकृति में प्रतिबिम्बित
 पाता है। व्यापक अर्थों में यह कवि की अपने 'स्व' के प्रति ही
 सदानुभूति की भावना, सहचरण की प्रवृत्ति है जो इस प्रकार प्रकृति
 में प्रतिबिम्बित हो उठती है। इसी प्रकार जब आलंबन का माध्यम
 दूसरा व्यक्ति होता है, उस समय भी प्रकृति इस भाव-स्थिति से प्रभा-
 वित होकर उपस्थित होती है। यह भी प्रकृति के प्रति हमारी सहज
 और उन्मुक्त भावना का ही रूप है, यह रूप उद्योग विभाग के निकट
 होकर भी उससे भिन्न है। लोक-गीतियों में यह भावना अधिक मुक्त और
 स्वच्छंद रहती है, इस कारण भी उद्दीपन की साधारण रुढ़ि से यह रूप
 अलग लगता है। अन्य गीतियों के समान ही 'ढोला मारूरा दूहा' में
 वियोग की भावना व्यापक है। इस व्याप्त भावना की स्थायी स्थिति
 के साथ प्रकृति का रूप बहुत सहज बन पड़ा है।

क—इस लोक-गीति में सदानुभूति के साधारण और सहचरण
 की भावना में प्रकृति निकट के संबन्ध में उपस्थित हुई है। प्रकृति का

उल्लास वियोग की स्थिति में उद्योग का काम करता है, पर प्रकृति के प्रति जो सहानुभूति की भावना सन्निहित है, व्यापक सहानुभूति उससे वियोगिनी प्रकृति से मन्थन स्थापित करती हुई उपालम्भ देती है—

“विष्णुलया नीलनिर्गया, जलहर तू ही लज्जित ।

धूर्त मेघ विदेस प्रिय, मधुरद मधुरद गज्जित ॥”

मारवाणी के इस उपालम्भ में मेघ के प्रति गहरी आत्मीयता का भाव छिपा हुआ है। इसी प्रकार मालवणी भी शार्दूल सहानुभूति के पानाकरण में उपालम्भ की भावना से प्रेरणीत हुई है— ‘दे कु (पास), तू सूखे और रेतीले थल पर जल बिना कभी बहवही रही है। तूने मिश्रभापी और सहनशील प्रियमम को दूर भेज दिया है थला पर स्थित है जल तू जल बिना कैसे बरी हो रही है, क्या तूने प्रियमम से सीखा है या अकाल क्या हुई है ॥’ वियोग वेदना प्रकृति के उपकरणों के प्रति इस ईर्ष्या की हलकी भावना में भी सहानुभूति का प्रसार है। मानव के हृदय में प्रकृति के प्रति जो सहानुभूति की स्थिति है, वही अपने दुःख सुख में प्रकृति से समान व्यवहार का आशा करता है। मानव प्रकृति को उसी भावना से युक्त समान आचरण करता हुआ पाना भी है। साहित्य में चानक, परीक्षा और चको आदि का प्रेम उदाहरण माना गया है। लोक-गीतों की वियोगिनी अपनी व्याधा में इन पक्षियों को समान रूप से उद्धतित पाता है—

“बावहियउ नदिरहणी, दुहुतौ एक सुराव ।

जब ही बरस पण घणउ, तब ही ब्रह्म जियाव ॥”

परीक्षा ही नहीं सारस भी अपनी व्याधा में समान है—

“राति बु सारस कुललिया, गुंनु रहे सर ताल ।

जिय की ओली बोलही, लिखावा कवन देवाल ॥”

गाय ही कुसुमी पत्ती का कङ्कण रख शिरोमिनी को अपनी व्यथा की याद दिलाता है। यह उसके दुःख में जैसे अपनी व्याथा में भी संवेदनशील हो उठती है—'करीज की खोड में बैठकर कुंभ पत्ती कुम्भाए, जिनका मुनकर प्रियाम की मृति शरीर में मार की तरह छानने लगी। समुद्र के बीच में बाँट का नेत्र पर है, जल में तेरी संज्ञान की उलटि हो गी है। हे कुम्भ, कौन से बड़े अन्तर्गुण के कारण तू आधी रात को बूझ उठी। कुसुमी पक्षियों ने कवच रख दिया और मैंने उनके डरों की वायु गुनी। जिनका जहाँ बिजुड़ गई हो, उसको रात में नींद नहीं आती।'*

ए—इस कह चुने हैं कि मानव में सम भावना के आधार पर प्रकृति-रूपों के प्रति सहचरण की प्रवृत्ति है। यह मानवीय आलोकन की किसी भाव-स्थिति में उद्घाटन-व्यभाव से संवन्धित है, परन्तु इसका मूल प्रकृति के प्रति हमारी सहानुभूति में है। इस सीमा में प्रकृति का रूप उद्घाटन नहीं माना जा सकता। सहचरण की प्रवृत्ति के साथ प्रकृति के विभिन्न रूप अनेक संवन्धों में उपस्थित होते हैं। इस स्तर पर वे प्रिय सखा, सहचर या दूत हो जाते हैं। लोह-मीनि की विशेष-मिनी पशु-पक्षियों से अपने सुख-दुःख की बात कहती है और प्रिय के प्रति अपना संदेश भी भेजती है। मारवाणी परीक्षा की सहायता चाहती है—

सहचरण की
भावना

सञ्चित हो। मेरी शैल्या सुनी है, मेरा प्यारा विदेश में है—मधुर मधुर-शब्द [गरज]; ३९०-९१

* वहाँ : सं० २७; ५३ [परीक्षा और विरहिणी दोनों ही व्यापक स्वभाव हैं। जब जब-जब बरसता है, ये दोनों की-की भावों पुकारते हैं।... रात में सारसों को कवच स्वरा से बोले तो, सारा सरेवर, मुँह चठा। भोज जिनकी कोड़ी बिजुड़ गई हो, उनकी क्या दशा होती होगी]; ५६—४८

“बागदिया, चढ़ि गउखसिरि, चढ़ि ऊँचहरी भीत ।

मन ही साहिब बाहुडइ, कउ गुण आवइ चीत ॥”

हिर विशेषनी पपीहे के स्वर से अपनी बढ़ती हुई व्यथा से रिक्त होकर उने मना करनी है—‘हे नीले पंखोंवाले पपीहे, तेरी पीठ पर काली रेखाएँ हैं। तू मत बोल! वर्षा ऋतु में तेरा शब्द सुनकर त्रिणिही कहीं नङ्ग तड़पकर प्राण न दे दे।’ फिर वह उसके शब्द से क्रुद्ध हो उठती है और आक्रोश में कहती है—‘हे नीले पंखोंवाले पपीहे, तू नमक लगाकर मुझे काट रहा है। ‘पिउ’ मेरा है, और मैं ‘पिउ’ की हूँ, भला तू ‘पिउ पिउ’ करनेवाला कौन है।’ और अंत में आग्रह के साथ समझाने लगती है—

“बागदिया रन-पदिया, बोलइ मधुनी बाणि ।

काइ लखउ माठि करि, परदेसी प्रिय आनि ॥”^{१०}

इस भीठे आग्रह में कितनी निकटता और साहचर्य की भावना प्रकट होती है। मारवणी कुराही से पंख मांगती है और इसमें भी यह भावना क्रियाशील है। प्रकृति की उन्मुक्त स्वतंत्रता से जैसे समस्या’पत करती हुई बह कहती है—

“कुम्भा पेउ नइ पंखड़ी, बाँकउ गिनउ बहेसि ।

सागर लषा प्री मिलउँ, प्री मिलि पाछी बेमि ॥”^{११}

१० बही : सं० २७ [हे पपीहा, मेरी परबद्ध या कौंधी रीत प पीठ की ओर हो लवा। प्रियतम को कदःकित् कोरे गुण पाद भवे और बाहुडइ कही ने लीट जॉय ।]: ३२: ३३: ३४ [मैं लाल पंखों वाले पपीहे तू सोछे वाली बोलना है। तू या तो बोलना बंद कर दे और या मेरे परदेसी प्रियतम को यहाँ ला दे]

११ बही : सं० ३२ [हे कुम्भ, मुझे अपनी पीठ दो। मैं तुम्हारा बाना बनाऊँगी और सागर को लाँचकर प्रियतम से मिलूँगी और मिल कर कुम्भाएँ पीछे छोड़ दूँगी ।]

मालवणी को आकर्षा में प्रकृति के साथ सहचरण की भावना का यही रूप सन्निहित है। मारवणी की प्रार्थना में जो प्रत्यक्ष है, यही मालवणी की लालसा में मन की भावना का रूप है। दोनों ही प्रकृति की स्वतंत्र चेतना से सम स्थापित करती हैं। इस प्रसंग में वियोग के स्थायी रति-भाव के साथ प्रकृति का उद्घोषन-रूप भी है, जिसका अन्य प्रकरण में उल्लेख किया गया है। मालवणी अपने प्रिय से मिलने की उत्सुकता में कहती है—'हे विधाता, तूने मुझे मरु देश के रेतीले स्थल के बीच में बगल क्यों नहीं बनाया, जिसमें पूगल जाते सम्य प्रियतम छड़ी काटते और उनके हाथों के स्पर्श का फल पाती। हे विधाता, मुझे श्यामल बदली ही क्यों न बनाया जिससे मैं आकाश में छाई रहती और साहकुमार के मार्ग पर छाया करती रहती।'।

(1)—प्रकृति के प्रति सहचरण की भावना से प्रेरित होकर पक्षियों आदि से संदेश भी भेजा जाता है। इसी के आधार पर संस्कृत साहित्य में दूत-काव्यों की परम्परा चली है। हिन्दी साहित्य में ऐसी परम्परा तो नहीं चल सकी है, पर इसका रूप प्रेम-काव्यों में मिलता है। इस लोक-गीति में भी प्रकृति से यह संबन्ध सहज रीति से स्थापित किया गया है। महानुभूति के सहज वातावरण में मारवणी कुंभों से अपना संदेश ले आने की प्रार्थना करती है—

"उत्तर दिनि उपराटियाँ, दक्षिण सौंमदि यदि ।

कुम्भों, एक में देस फुड, होलानद कदि यदि ॥"

प्रकृति के प्रति इस मानवाय महानुभूति के साथ यदि कुम्भ मारवणी को उत्तर देती है, तो आश्चर्य नहीं। लोक-गीति भावना के अनुरूप ही यह उत्तर है—'मनुष्य हो तो मनुष्य में कहें, हम तो बेचारी कुम्भ हैं। यदि प्रियतम का संदेश भेजना हो तो हमारी पंखों पर लिख दो।' और मारवणी के उत्तर में निकट स्नेह की व्यञ्जना ही हुई है—

“पॉखे पौंणीं मादरह, बलि काजज गदिलाइ ।

सपणीं तणीं सँदेसइ, मुस वचने कहिवाइ ॥”^{१२}

लोकगीत की मान-धारा में इसी प्रकार ऊँट बालता और कार्य करता है। जन गायक उसके चरित्र में सहानुभूति, उदारता, स्वाभिमान आदि माननीय गुणों का आरोप करता है। मालवयी ने दासा को मार्ग में लौटाने के लिए सुए को भेजा है।

×

×

×

३६—इसी लोक-गीत की कथात्मक परम्परा में प्रेम-काव्यों का विकास हुआ है। परन्तु जैसा कहा गया है प्रेम कथा काव्यों में जैसी

चरित्र-काव्यों का तथा सूक्त मसनवियों की प्रतीक प्रेम कथा-काव्य

भावना का प्रभाव पड़ा है। इस कारण इनका

घातावरण जन-कथा-गीति जितना उन्मुक्त नहीं है। हिन्दी साहित्य के मध्यम में इन प्रेम-काव्यों की दो परम्पराएँ हैं। परन्तु वे एक दूसरे से इतनी प्रभावित हैं कि प्रकृति-रूपों के क्षेत्र में उनमें कोई भेद नहीं है। केवल उन्मुक्त प्रेम-काव्यों में प्रेम का स्वतंत्र वर्णन है और सूक्ती काव्यों में प्रेम की आध्यात्मिक व्यञ्जना है। जैसे अभिव्यक्ति के क्षेत्र में अपनी प्रतिभा और व्यापक संवेदना के कारण जायसी में प्रेम संबंधी अधिक स्वच्छंद घातावरण मिलता है। और उनके काव्य में प्रकृति के प्रति भी अधिक उन्मुक्त भावना है। उन्मुक्त प्रेम-काव्यों पर सूक्ती काव्यों की छान है।^{१३} आध्यात्मिक अभिव्यक्ति को छोड़कर, प्रेम की

१२ वही : सं० ६४ [है कुंभ, बतर दिश की आर पीठ किर हुए दक्षिण दिश की ओर चलकर होत से एक संदेश कहना] : ६५; ६६ [तुम्हारी पौनों पर पानी पड़ेगा, जिससे सदाही बज में बह जायगी । निवृत्त का संदेश तो मुस से ॥ कहलाया जाता है]

१३ उन्मुक्त प्रेम-काव्यों में प्रमुखतः

काव्य, पुष्टवती तथा निरवलीन (भा

यहाँ किता गया है जो सभी जगह

...दशा, नलदमन

...का उपरोक्त

...काव्य है।

व्यंजना और प्रकृति के रूपों के संबन्ध में इन काव्यों में सूक्ष्मी परम्पर में समता है। इन समस्त प्रेम कथा काव्यों में वर्णना में श्रेष्ठ में अग्रभंश स्वरित काव्यों का अनुसरण है, यद्यपि इन कवियों ने प्रेम तथा आध्यात्मिक सत्यों की व्यंजना इन वर्णनों के माध्यम से की है। जहाँ तक परतु-वर्णन, वारहमासा अपवा अग्न्य प्रकृति रूपों का प्रश्न है इनमें जन गीतियों का स्वच्छंद वातावरण मिलता है। ये काव्य अपने कथानकों में प्रवन्धात्मक हैं। कथा के रूप में इनमें घटनाओं और क्रियाओं की गृह्यता चलती है। घटना क्रिया की गृह्यता में देश काल की सीमाएँ भी आवश्यक हो जाती हैं। इसलिए इन काव्यों में कथानक के बीच में स्थानगत प्रकृति वर्णनों को स्थान मिल सका है। संकेत किया गया है कि संस्कृत महाकाव्यों में कथा का मोड़ अधिक नहीं है, उनके चरित्र तो प्रसिद्ध और शाही अधिक हैं। इसलिए इन काव्यों में वर्णना सौन्दर्य की दृष्टि से प्रकृति को स्थान मिला है। परन्तु मध्ययुग के प्रवन्ध-काव्यों की स्थिति भिन्न है। इन कान्यों में घटनात्मक कथानकों का मोड़ कम नहीं है, क्योंकि ये काव्य जनता के निकट के हैं। जन दृष्टि में कथात्मक कीमत् के लिए स्थान रहता है। इसलिए इनमें प्रकृति को केवल वर्णना सौन्दर्य की दृष्टि से स्थान नहीं मिला है। साथ ही कथाकार अपनी प्रेम भावना से इतना अधिक आकर्षित रहा है कि उसको कथा के आधार में प्रस्तुत प्रकृति के आकर्षण का स्थान ही नहीं है। जिन स्थलों पर प्रकृति उल्लिखित हुई है उनमें दश भागों की प्रतिबिम्बित अपवा उद्योग करती है।

३५—इन प्रेम काव्यों में निगुद आनन्दन के रूप में प्रकृति का चित्रण नहीं के बराबर हुआ है। जहाँ स्थान या वातावरण के रूप में प्रकृति का वर्णन प्रकृति का चित्रण किया गया है उनमें भी या तो कथा चित्रण भावों की पृष्ठभूमि के रूप में उसका प्रयोग हुआ है, या उसके आध्यात्मिक भावना का प्रतिबिम्ब है। पद्य

आध्यात्मिक भावना कवि के हृदय के आश्रय में अवलंबित है, इस कारण इस रूप में प्रकृति आलंबन के समान है। यद्यपि जिस रूप में प्रकृतिवादों कवि के लिए प्रकृति आलंबन है, उस रूप में इन प्रेम-कवियों के लिए नहीं है। सूफ़ी साधकों के लिए लौकिक कथा के आश्रय पर चलने वाली भावनाएँ ही अलौकिक और अत्रत्यज्ञ का संकेत देती हैं। इस कारण प्रकृति में भावों का प्रतिबिम्ब, उनकी व्यञ्जना, उद्घोषा रूप प्रकृति के समान सामाजिक और आध्यात्मिक भाव स्थितियों का अधिक संयन्धित है। प्रकृति के इन रूपों की विवेचना 'आध्यात्मिक साधना' के प्रसंग में की जा चुकी है। यहाँ इन स्थलों का कथानक क्या स्थान है, इस पर विचार करना है। साथ ही इन वर्णनों की शैली के विषय में भी संकेत किया जाएगा।

क—प्रेम-काव्यों के प्रारम्भ में, बोधाइन 'विरहपारीश' को छोड़ कर लगभग सभी में सृष्टि के रूप में ईश्वर की वन्दना है। यह व्यापक रूप से प्रकृति का वर्णन ही कहा जा सकता है। आलंबन के स्वतंत्र चित्र परन्तु इन वर्णनों में किसी प्रकार की वर्णनात्मक योजना नहीं है। इनमें अधिकतर उल्लेखात्मक चित्र हैं। प्रेम-काव्य का कवि बताया जाता है सृष्टि ने देखा किया, देखा किया, वही चित्र को संक्षिप्त बनाने का चेष्टा नहीं करता। वह एक दो स्थल ऐसे आ गए हैं जिनमें व्यापक रेखा-चित्रों का मिलन है—

“जहाँ मित्यु अगार अति, विनु तट विनु परि तन।

सबल मृष्टि तेदिमा गुपुन, वाचू कनक समान ॥”^{१४}

उत्तमान के इस रेखा-चित्र में असीम समुद्र के व्यापक प्रसार साथ व्यापक सृष्टि के सर्वत्र का रूप 'बालू कनक' के समान व्यक्त उठा है। उसी प्रकार दुस्रहरनदास कहते हैं—‘रात्रि और दिवस, फ

प्रातः और सन्ध्या तुम्हीं ने तो बनाया है। यह सब सूर्य, चन्द्र, नक्षत्र तथा दीपक का प्रकाश तुम्हारा ही दिया है।^{१५} इसमें एक व्यापक गर्जन का अस्पष्ट सा रेखा-चित्र आ गया है। इस प्रकार इन काव्यों में कथानक की भाव-धारा में अलग फेरल घटना स्थिति के आधार रूप में प्रकृति को ग्यान नदी मिला। इसका कारण है। प्रेम-कथा का कवि अपनी प्रेम भावना में इनका संवेदनशील हो जाता है कि प्रकृति के स्थानगत रूपों में भी उसी का व्यंजना करने लगता है। इन काव्यों में वन, उदवन, पर्वत, सरोवर, समुद्र आदि के वर्णन का अवसर आया है, परन्तु इन सभी स्थलों पर चित्रण की रूपात्मकता से अधिक भावात्मक व्यंजना है। जायसी में एक भी स्पष्ट ऐसा नहीं है जिसने चित्रण में आध्यात्मिक अथवा भावात्मक व्यञ्जना न हो। उसमान की 'चित्रावली' में ऐसे चित्र अवश्य हैं। कवि एक आँधी का वर्णन करता है—

“आधे पंथ पहुँचे आई। उठी बाठ आँधी पशुआई।

स्याम घटा आँधी अधिकआई। मयो औंघेर सरग खिति छाई ॥

ऊधट बाट जाइ नहि घूमा। निअरहि दूसर जाइ न सुभा ॥

परी घूरि ल चन मुख माहीं। दुहुँ कर बदन छियाए जाहीं ॥”^{१६}

इस चित्र में यथार्थ सरिलक्ष्यता है और योजना से स्थिति का रूप प्रत्यक्ष होता है। लगना है उसमान प्रकृति के प्रति यथार्थवादी भी रह सके हैं। उनकी दृष्टि इस विषय में अधिक सचेष्ट है, यद्यपि अपनी परम्परा के अनुसरण में उनको ऐसे प्रकृति-रूपों का उपस्थित करने का अवसर कम मिला है। उसमान ने अधिकार का वर्णन भी इसी प्रकार किया है—‘उसने कुँआर को एक औंघेरी स्रोह में ले जाकर डाला जिसके अंधकार में दिन में दीपक जला कर हँडने से भी नहीं दिखाई

देता । दिन में जहाँ रवि की किरणों का प्रवेश नहीं होता, रात में जहाँ शश और तारामणों का संचरण नहीं होता । अंधे ने अंधे स्थान को इस प्रकार पाया जैसे मसि के ऊपर मसि डाली गई हो ।^{१७} इसमें आलंकारिक संकेत से कवि ने चित्र का अधिक व्यक्त कर दिया है । एक स्थल पर रूप नगर की पहाड़ी का वर्णन भी इसी प्रकार का है—

“पूरव दिसि जो आहि पहारी । जनु बिस करमैं आपु उतारी ॥
भरना भरी सोहावनि भानी । तखर सामे पतिनि पानी ॥
चोलहि पंछी अनवन भाषा । आपन आपन बैठे छाया ॥
तिलर चढ़े कूकहि बहु मोरा । परबत गूँजि उठै जहुँ ओग ॥”^{१८}

यह चित्र सरल वस्तु स्थितियों और क्रिया व्यापारों के साथ प्रस्तुत किया गया है । परन्तु इस प्रकार के वस्तु स्थिति के आलापन चि अन्य कवियों में नहीं क बराबर है । जाबसो प्रत्येक वर्णना को किम आध्यात्मिक सत्व की ध्यजना से संबन्धित कर देते हैं और अन्य काव्यों ने इसी का अनुसरण किया है ।

स—आध्यात्मिक साधना के प्रकरण में प्रकृति रूपों की व्यञ्जन के विषय में कहा गया है । यहाँ उनकी वर्णन की शैलियों के विषय में संकेत कर देना है । वस्तुतः इन समस्त रूपों वर्णन की शैलियाँ तीन प्रकार की शैलियों का प्रयोग किया गया है पहली शैली में केवल उल्लेखों के आधार पर सत्वों की स्थापना अथवा या आध्यात्मिक व्यञ्जना की गई है । इन उल्लेखों में कि सीमा तक सादृश्य चित्रण भी आ जाता है, पर ऐसा बहुत कम हुआ है । इन वर्णनों में उपवन के वृक्षों तथा फूलों आदि का उल्लेख

१७ वही; वही : २१ कुटीचर-संद, दो० २३५

१८ वही; वही : १७ दावासंद, दो० २३५

है।^{११} दूसरी शैली में स्थिति-व्यापारों की निश्चित योजना द्वारा प्रेम आदि की व्यञ्जना हुई है। इस प्रकार की वर्णना में व्यञ्जनात्मक चित्रमयता मिलती है, यद्यपि रूपात्मक चित्रमयता इनमें भी कम है।^{१२} पर काई-कोई चित्र कलात्मक है। जायसी सिद्धल से तलाव का वर्णन करते हैं—

‘‘नाल तलार बरनि नहि जाही । सभे बार पार जलु नाही ॥

फूले बुमुद सेत उजियारे । मानहुँ उए गगन महुँ तारे ॥

उतरहि मेघ चढ़हि लोइ पानी । चमकहि मच्छ वीजु के यानी ॥^{१३}

परन्तु इस प्रकार के आलंकारिक वर्णन भी कम हैं। तीसरे प्रकार की शैली में अग्नि प्राकृतिक चित्रों का योजना है। इनमें भा कुट्ट में आदर्श करपना की भावना है और कुट्ट में अलौकिक चमत्कार है।

१९ जायसी के पद्यावली में १ सिद्धान्तो-वर्णन-रस में दो० ४ में वृक्षों का उल्लेख है; दो० १० में कलों का; दो० ११ में फूलों का। इसी प्रकार समान, की चिन्तावली में ११ श्रेया-रस में दो० १५६ में वृक्षों का तथा दो० १५८ में फूलों का उल्लेख किया गया है।

२० जायसी ने सिद्धान्तो-वर्णन-रस में दो० ५ में पशुओं के उल्लेख के माध्यम से, दो० ९ में कौन्दी-रस के साथ मरोवर में जल-पशुओं का भीड़ा आदि और १५ सप्त-समुद्र-रस के दो० १० में ‘सागर के वर्णन में भूति व्यापार योजना में सप्त-रस के उल्लेख से आदर्श स्थापित कर के यह क्रियान्विति की गई है। समान ने ११ श्रेया-रस में दो० १५५ में मरोवर के जल-कौन्दी-रस के साथ जल-रस का हि, दो० १५७ में पशुओं के उल्लेख के साथ सप्त-रस का उल्लेख किया है। नृसिंह-रस में १ सम-रस में दो० ७ में पुष्प और प्रेम के माध्यम से रस-रसित दिता है। नन्दमन-काव्य में १० १३ में पशुओं के उल्लेख के साथ १० १७ में मरोवर वर्णन में उल्लेख आदि के माध्यम से प्रेम की क्रियान्विति की गयी है।

२१ रस-रस; जायसी १ ५६०, १ सिद्धान्तो-वर्णन-रस, दो० ९

उसमान के इस वर्णन में आदर्श कल्पना ही प्रधान है—‘सरोवर तट की सराहना कहीं तक की जाय जिसमें पानी मोती है और कंकड़ ही हीरा है। अत्यन्त गहरा है, याह नहीं मिलनी। निर्मल नीर में तल दिखाई देता है—अत्यन्त गम्भीर और विस्तृत है जिसकी सीमाओं का भान नहीं होता—’^{१२} वस्तुतः इस प्रकार की आदर्श कल्पना, इन समस्त काव्यों में नायिका से संबंधित वन, उपवन तथा सरोवर आदि के वर्णनों में मिलती है। इनमें सदा वसन्त या चित्रम्न सौन्दर्य की भावना है। इसके अतिरिक्त मार्ग-स्थित वर्णनों या अन्य प्रसंगों के अलौकिक अतिप्राकृतिक चित्रों में भी चमत्कार की प्रवृत्ति अधिक पाई जाती है। जायसी ‘बोहित-खंड’ में सागर का उल्लेख इसी शैली में करते हैं—

‘जस वन रेंगि चले राज-ठार्य। बोहित चले समुद्र गा पाटी।

बावहि बोहित मन ठाराही। सहस कोस एक पल मेंह जाही।

समुद्र अपार सरग अनु लागी। सरग न बाल गतै बैरागी।

तनसन चान्दा एक देखावा। अनु धौलागिरि परवन आवा।

उठी दिलोर जो चाव्ह नराजी। लहरि अकास लागि भुँईं बानी।^{१३}

इसी प्रकार के वर्णन जायसी ने ‘सान-समुद्र खंड’ में किए हैं, इनमें बीच-बीच में सत्त्यों का उल्लेख भी किया गया। उसमान ने रूप नगर के दृश्य को इसी प्रकार अलौकिक वर्णन के द्वारा प्रस्तुत किया है।^{१४}

परन्तु जायसी में यह प्रवृत्ति अधिक है। इन्होंने अलौकिक चित्रणों के माध्यम से आध्यात्मिक सत्त्यों का संकेत दिया है। स्वतन्त्र प्रेम काव्यों में प्रवृत्ति आदर्श चित्रण की है; अलौकिक चित्रण इनमें कम है।

§ ८—इन प्रवृत्ति वर्णनों को लेकर कहा जा सकता है कि इन

१२ चित्रा०; उल० : २३।परेवा-खंड, दो० १४५

१३ प्रभा०; जायसी : १६०, १४ लोहित-खंड, दो० २

१४ चित्रा०; उल० : १७ भावा-खंड, दो० २३२

कवियों ने प्रकृति का उपयोग अपनी कथा में भावात्मक व्यंजना के लिए किया है। जिस प्रकार इनकी कथा का समस्त कथा की वृद्ध-भूमि में वातावरण प्रेम या आध्यात्मिक भावना से पूर्ण है, उसी प्रकार कथा का आधार प्रदान करनेवाली प्रकृति भी इसी दृष्टि से प्रस्तुत की गई है। प्रकृति का यह रूप कथानक की वृद्ध-भूमि में वातावरण की भाव-व्यंजना प्रदान करता है। सूत्री कवियों में वृद्ध-भूमि में प्रकृति का रूप कथानक के भावात्मक उल्लास से उद्भासित किया गया है। अन्य संकेतात्मक उल्लेखों के अतिरिक्त सरोवर में स्नान के प्रसंग को लेकर यह भावात्मक उल्लास मग्न प्रकृति का रूप जायसी के बाद कवियों ने परम्परा के रूप में ग्रहण किया है। इस स्थल पर प्रकृति के अन्दर एक उल्लास की भावना है जो आध्यात्मिक वातावरण का प्रतिबिम्ब है। स्वच्छन्दवादो दृष्टि से प्रकृतिवादी कवि प्रकृति के सौन्दर्य से प्रभावित होकर, उसकी चेतना की अनन्त भावना से सम-स्थापित करके अपने मन का उल्लास प्रकृति के माध्यम से व्यक्त करता है। यही स्वच्छन्दवादी प्रकृति सूत्री साधकों ने इस प्रकार ग्रहण की है। आध्यात्मिक साधना के प्रसंग में इसकी विवेचना विस्तार से की गई है।^{१५} इनकी साधना का साध्य 'प्रत्यक्ष' है जो कथानक के रूप में समीक्षित है और वातावरण के रूप में प्रकृति उसीकी प्रेम भावना से उल्लासित और प्रभावित हो उठती है। जायसी के इस वर्णन-चित्र में

२५ जायसी ने ४ मानसरोवर-खंड में दो० ४ में प्रकृति को मुख्य और भावों से प्रतिबिम्बित वर्णित किया है। इस प्रसंग में रूप के आधार पर प्रकृति स्थल स्थल या उद्भासित हो उठती है और अछादित लगती है। दो० ८ में प्रकृति और वन-वन के सौन्दर्य के वादात्म्य भाव में भा यही भाव संज्ञादिष्ट है। समान की निरावली के १० सरोवर-पंड में दो० ११८ में प्रकृति आदर्य है। चरित और मुख्य-मीन लगती है। नूरुल-हम्माद की श्रवणों में यही प्रकार १२ महान-खंड के दो० २ में यही भावना निर्यात है।

प्रकृति और सौन्दर्य का भाव तादात्म्य देखा जाता है—

“विमल कुमुद देखि सवि रेखा । भै तैंद आप जहाँ जाँद देखा ।

पाषा रूप रूप जम चाह । सभि मुख दर्पन दाइ रहा ।

जयन जो देखा कैवल भा निरमल नीर मरीर ।

हंसन जो देखा इस भा, दसन-मोनि नग हीर ॥”^{१६}

और इस में प्रकृति में प्रतिबिम्बित रूप से उल्लास की भावना भी व्यक्त होती है ।

६६—अहाँ तक प्रत्यक्ष रूप से भावों को उद्घोष करनेवाले प्रकृति रूपों का संबन्ध है, उनकी विवेचना अन्य प्रकार में की जायगी । परन्तु यहाँ यह उल्लेख करना आवश्यक है कि इन कथा-काव्यों में प्रकृति संबंधी जन-गीतियों की स्वच्छता भावना का क्या संबन्ध है । प्रकृति की व्यापक विस्तार हो अथवा बारहमासा और श्रुतु दर्शन की परम्परा हो, सर्व भावनाओं का स्वतंत्र रूप इन काव्यों में मिलता है । बारहमासा और श्रुतु दर्शन की परम्परा का विधान साहित्य में भी हुआ है और आचलकर इनका रूप रुढ़िवादी होता गया है । जन गीतियों के समान इन काव्यों में प्रकृति का आधार लेकर भावों की उद्घोष सिद्धि का दर्शन दिया गया है । सीसी की दृष्टि से करी करी सत्ता विषय आता है । जायसी के बारहमासे में—“अँट में जग जग उठा है, लु पननी के बगडर उठते हैं और अंगार बरसते हैं । . चारों ओर में पवन भव गोर देग है, मानों लंका को बनाकर पनग में लग गई है । आग म मलक उठनी है, झंभी झाली है । मैत्र ने कुलु नदी गूमाग, दुख रेंधों में मरती है ॥”^{१७} इस विषय में देखाओ के साथ सदाय संज्ञा भी है । जायसी के बारहमासा में प्रकृति के सातगन रूपों का नद

१६. सं० १५; म० १५०, ४ म० १५०; व० १५०, सं० १५

१७. व० १५०; व० १५०, १० म० १५०; व० १५०, सं० १५

“आ भादों दूसर अति मारी । कैसे मरीं रेनि औंघियारी ।
मंदिर छन पिउ अनतै बसा । सेज नागिनी फिरि फिरि डहा ।
इसी प्रकार आगे भी विरहिणी अपनी विरह को व्यक्त करते हुए कहती है—‘अगहन मास में दिन घट गया और रात बढ़ गई—यह का
रात्रि किस प्रकार व्यतीत की जाए। इसी विरह में दिन रात हो
है; और मैं अपने विरह में इस प्रकार जल रही हूँ जैसे दीपक में घट
इसी भाव-स्थिति में विरहिणी को प्रकृति अपने से विरोधी जान प
है—‘चिन्ता में मीन ने मित्र पाया, पपीहा ‘पिउ’ को पुकारता है।
सरोवर का स्मरण करके हंस चला गया है; सारस क्रीड़ा करता
लंजन दिखाई देना है। दिखाएँ प्रकाशित हो गई, वन में कौंस
उठे।... यह समस्त प्रकृति का उल्लास तो आया कन्त नहीं है।
विदेश में मूल रहे।’ फिर वह प्रकृति को सदानुमति के
संवेदनशील भी पाती है—

‘पिउ सौं कहेहु सँदेसदा, हे भौरा ! हे काग !

छो धनि निरहे जरि मुई, तेहिक घुबौं इन्ह लाग ।”^{२९}

उसमान का वारहमासा भी वियोगिनी की आत्माभिव्यक्ति के
में है। पर उसमें वह अधिक प्रत्यक्ष नहीं हो सकी है। इस क
उसमें व्यक्तिगत स्वच्छन्द अनुभूति का रूप कम है। यह न
साहित्यिक श्रुत वर्णन की परम्परा से अधिक प्रभावित है। सा
उसमान में प्रकृति से सहज संबंध नहीं स्थापित हुआ है, उनमें
वर्णन की प्रवृत्ति अधिक है। दुखदरनदास का वारहमासा स
गंगार के अन्तर्गत है और उसमें साहित्यिक रुढ़ि के अनुसार मान
क्रीड़ा-पारो की योजना ही अधिक है। बोधा कृत ‘माधव
कामरुन्दला’ (विरह वारीच) में वारहमासा विमलम्भ के अन्तर्ग
लेकिन उस पर रीति परम्परा का अत्यधिक प्रभाव है। परन्तु

मिलाकर प्रेम-काव्यों में बारहमासा का वातावरण जन-जीवन और जन-भावना के अधिक निकट है।

§ १०—प्रेम कथा-काव्यों में श्रुत-वर्णन भी बारहमासा के समान जन-गीतियों से प्रभावित है। परन्तु इनमें प्रचलित श्रुत-वर्णन की परम्परा का अधिक अनुसरण है। ये कथानक के साहित्यिक प्रभाव संयोग तथा वियोग पक्षों में प्रस्तुत किए गए हैं। जायसी ने श्रुत-वर्णन संयोग गूंगार के अन्तर्गत किया है, परन्तु बारहमासे के समान इसमें स्वाभाविक वातावरण नहीं है। इसमें क्रिया-व्यापारों का उल्लेख अधिक हुआ है, इनके बीच में यत्र-तत्र प्रकृति का उल्लेख मात्र कर दिया गया है।^{३०} जायसी ने वसंत-वर्णन की परम्परा का रूप भी प्रस्तुत किया है, इसमें अवसर के अनुरूप हास-विलास के वर्णन की प्रघनाता है। वसंत आदि के अवसर पर उल्लास की प्रेरणा जन-जीवन को मिलती रहती है और यह उनकी गीतियों में व्यक्त भी होता है। इसी के आधार पर साहित्य में भी ऐसे वर्णनों की परम्परा चली है; यद्यपि साहित्य में उन्मुक्त भावना के स्थान पर रुढ़िगत परम्परा को अधिक स्थान मिला है। जायसी का वर्णन अधिक अंशों में साहित्यिक है।^{३१} नूर मोहम्मद ने इसी उल्लास-विलास का वर्णन फाग-खंड में किया है। फाग भी वसंत के अन्तर्गत होता है। इस वर्णन में भी जन-जीवन का उल्लास तो आ सका है, पर प्रकृति का वातावरण बिलकुल हट गया है। अन्य प्रेम-काव्यों में श्रुत-वर्णन विप्रलम्भ गूंगार के अन्तर्गत आया है। इनमें वियोग-व्यथा का उल्लेख अधिक और प्रकृति के क्रिया-व्यापारों की योजना कम हुई है। इनका विवेचन उद्दीप्त विभाव के प्रकरण में निता

३० वही; वही : पृ०, २९ वट्-श्रुत-वर्णन-पट

३१ वही; वही : पृ०, २० वट्-खंड

कथा-काव्य की परम्परा

से किया जायगा।^{१२} उसमान ने ऋतु-वर्षान प्रसंग में प्रकृति-कथा के माध्यम से किसी किसी स्थल पर विरह की व्यंजना की है। व्यंजना का आधार प्रकृति से मानवीय भावना कभी विरोध उत्पन्न करके ग्रहण करती है कभी समानान्तर रूप में।

§ ११—कहा गया है कि प्रेम-काव्यों में एक सीमा तक मीतियों का कथारमक वातावरण है। इस क्षेत्र में हमकी कथा

प्रकृति सद्म संवन्धों में उपस्थित हो सकी।
 सहायप्रकृति का वारहमासा श्रीर ऋतु संवन्धी वर्णनों में हम स्वर्णद वातावरण भावना का संकेत कर चुके हैं। इनमें कुछ स्थलों प्रकृति सद्म रूप में मानवीय भावों के छायात्रयी में उपस्थित हुई। साथ ही इन कथानकों के पात्र प्रकृति के रूपों से सद्म संवन्ध उत्पन्न करते हैं। जन मीतियों की विरहिणी प्रकृति के रूपों को धारणा से मानकर उनसे अपने दुःख मुक्त की बात कहती है; उनके द्वारा विदेशी प्रियतम को संदेश भी भेजती है। सहानुमति के इसी स्वभाव वातावरण में इन काव्यों में भी विषोमिनी प्रकृति से संवन्ध स्थापित करती है, सहानुमति प्राप्त करती है। बावरी ने ही इस प्रकृति-कथा को सुन्दर ढंग से व्यक्त किया है। बाद के कवियों में यह भाव प्रतिमा नहीं थी; उनके परम्परा पालन में साहचर्य का सरल नहीं था सका है। जानकी ने नागमनी के विरह प्रसंग में इसी सहानुमति की अभिव्यक्ति किया है। वह पक्षियों को धरन त्रिकटा में संघोषित करती है—

“भई पुत्रार लीन्ह बनराष्ट्र । बैरिन सयनि दीन्ह चितवार्ष्ट्र
 हाइ गर बानविरह तनु लागे । जो रिउ छाये टहुदि तो काये

१२ विरह-कथा में एक विरह-वर्णन; स्वर्णद काव्य में—ऋतु-वर्षान
 २०१; इन्द्रजित् में कही कि स्वर्णद कीरत कर; स्वर्णद काव्य
 (स्वर्णद) ऋतु-वर्षान, में कही प्रकृति है।

हारिल भई पंथ में रोना । श्रव सँह पठवौं कौन परेया ।^{१३३}
इसी प्रकार वह अन्य पक्षियों से भी संदेश कहती है, पर उनका वह अपनी अपनी व्यवस्था में व्यस्त पानी है । आगे एक पक्षी संवेदनशील होकर संदेश ले जाने को प्रस्तुत भी दी जाता है; वह प्रेम नाद के महानुभूतिपूर्ण उन्मुक्त वातावरण में ही सम्भव है । इन काव्यों में वसु-पत्नी कथानक के पात्र के रूप में उपस्थित हुए हैं । घोषा के विरह-वारीश (माधवानल कामकंदला) में यथा श्रुत वर्णन के प्रसंग में माधवानल लीलावती के वियोग में मेष से संदेश कहना है । इसमें संस्कृत कृत-काव्य का अनुकरण ही अधिक है, प्रकृति के प्रति सहज सहचरण की भावना नहीं है । दक्षिण की श्याम घटा को देखकर विप्र के हृदय की अत्यंत कष्ट हुआ; अति गय मानकर माधवानल ने भीति पूर्वक उससे अपनी विरह भेदना कही—

“हो पयोष विरहिन दुःखतापक । मेरो दरद मुनो गुम नापक ।

पुहुरापती पुरी मम प्यारी । नय यौवन वाला मुकुमारी ।^{१३४}

बाद में माधवानल वियोग व्यवस्था में व्याकुल मन में तम सुणी ने पूछता प्रमत्ता है और इस वर्णना में अधिक महानुभूति का वातावरण है—

“कदत हुमन सी गुमन हो, गुमन रहित छुधिदार ।

कहीं दार मेरो लख्यो, ती छुधि अजर मदार ॥

विह्वल अपनी दरद मुनारी । अब बलि छुटि किरी की प्रार्थ ।

नाम आरने प्रिय कर लेही । यो पुनि नाहि उरहना देही ।^{१३५}

‘रुद्रावली’ में कुँआर अपना संदेश भवन के द्वार भेजता है । इस स्थिति की कल्पना आध्यात्मिक भवितव्य के साथ भी सुन्दर हुई है—

१३३ चित्रवती में एक विरह-दंड; नवदमन काव्य में अनु-वर्णन, १०

१३४ विरह-दंड; घोषा : पक्षी गर्जना

१३५ यहाँ : पक्षी : पक्षी दरद

‘जब प्रभात हुआ और प्रकाश फैला, कुलवारी में पवन प्रवा
हुआ, पवन को पाकर कली भसल हुई—बहुत सी मुसकराई (‘
मुकलिन हुई’) और बहुत सी बिहसी (‘खिल गई’)।’ ऐ
चानापरण में कुँवर अपनी सहानुभूति का आरोप प्रकृति पर क
हुआ पवन से कहता है—

“जो तेहि आर बहो नुम आई । दीन्हेउ मीर सँदेस सुनाई ।^{१९}
और पवन संवेदनशाल होकर प्रार्थना स्वीकार भी करता है—
“कुँवर सँदेस पवन जो पाया । इन्द्रायती सो जाइ सुनावा ।^{२०}
इसमें प्रकृति मानवीय सहानुभूति से युक्त है। आगे इसी प्र
के संवेदनात्मक संबन्ध में मुग्धा बानांशुव करता है।^{२१} ‘चित्राव
में यद्यपि सन्देश आदि के संबन्ध में प्रकृति का रूप नहीं आया
फिर भी चित्रावली के वियोग में प्रकृति शांतावरण के रूप में
सहानुभूति रखती है। इन वर्णनों में आध्यात्मिक व्यञ्जना तो हैं
साथ ही कर्मात्मक प्रवाह में प्रकृति से भावात्मक तादात्म्य भी
चित्रावली प्रकृति की सहानुभूतिशील स्थिति में अपनी वेदना
सहभागिनी पानी है—

“जो न पसीजति जित मोर भाखी । पूछि दुखु गिरि कानन साखी
करैं पुकार भजोरन गोषा । कुहुकि कुहिकि बन कोकिल रोषा
गयो सीलि परिहा मम बोला । अजहुँ खेलन बन बन बोला
ठका परेया सुनि मम बाधा । अजहुँ चरन रकत सौं रणा
केवल पत्नी ही नहीं बरन वनस्पति जगत् भी उसकी व्यय
सहानुभूतिशील हो उठना है—‘देखी जल कर अंगार हो गया,

१९ इन्द्रा०; मूर० : १ पानो-खंड, दो० १०

२० वही; वही : १० मुग्धा-खंड, दो० १—

‘देखा पत्नी पर एक मुक । रोषा

देख कुँवर और सो कर ।

ने आग लगा कर सिर जला दिया। वनस्पति जगत् मेरी व्यथा को सुन कर यारहों महीना पनझड़ करता है। घुँघुँची दुःखी होकर रोती है, यह बल्लरी नहीं छोड़ती, काली मुपवासी होकर उर्ध्व में लगी रहती है।^{१३८} इस प्रकार हम देखते हैं कि प्रेम कथा काव्यों में आध्यात्मिक अभिव्यक्ति तथा कथामय परम्परा का अनुसरण होते हुए भी उन्मुक्त रूप से प्रकृति का स्थान मिल सका है। प्रकृति की इस स्वच्छंद भावना में इन कवियों की प्रकृतिवादी दृष्टि नहीं है और जिस आधार-भूमि पर ये कवि चले हैं उस पर यह सम्भव भी नहीं था।

✕

✕

✕

§ १३—राम-काव्य के अन्तर्गत प्रबन्ध की दृष्टि से 'रामचरित मानस' ही प्रमुख ग्रन्थ है। हम कह चुके हैं कि इस पर पौराणिक शैली का अधिक प्रभाव है। पौराणिक शैली में राम-काव्य की प्रेरणा धार्मिक उपदेश और प्रवचनों का विशेष स्थान रहा है। इसी कारण कथा के देश कालगत आधार और वातावरण से अधिक स्थान पुराणकार इनकी ओर देता है। अधिक अंशों में धार्मिक भद्रा और विश्वासों का प्रतिपादन ही इनका उद्देश्य है। फिर इनमें प्रकृति को व्यापक रूप से स्थान नहीं मिल सका तो आश्चर्य नहीं। इनका आदर्श काव्यात्मक चित्रमय 'प्रत्यक्ष' नहीं रहा है। फिर भी यह प्रकृतिकी बात है; जैसे पुराणों में, विशेषकर 'श्रीमद्भागवत' में सुन्दर काव्यमय स्थल हैं। इसी परम्परा में लिखी गई 'अध्यात्म रामायण' में भी इसी प्रकार की प्रकृति है। जिन स्थलों पर वाल्मीकि की कल्पना रम जाती है और वे प्रकृति के सौन्दर्य पर मुग्ध हो जाते हैं, उन्हीं स्थलों पर अध्यात्मकार कवल ज्ञान और मोक्ष की भूमिका प्रस्तुत करता है—

“एकदा लक्ष्मणे राममेकान्ते समुत्थितम् ।

विनयावनतो भूत्वा पप्रच्छ परमेश्वरम् ॥”

मायाजनित संसार को विच्छेद और आवरण के रूप में विवेचित करने वाले सत्त्वण के लिए प्रकृति का चतुर्दिक प्रसरित सौन्दर्य उपेक्षणीय ही है।^{१३९} ‘रामचरितमानस’ में तुलसी की भी बहुत कुछ यही प्रेरणा रही है। परन्तु यह प्रकृति की बात है, जैसे तुलसी की प्रतिभा बहुमुखी, सर्वग्राही है और इनका आदर्श समग्र है। यहाँ प्रकृति-चित्रण के विषय में भी यही सत्य है। ‘अध्यात्म रामायण’ की प्रकृति को ग्रहण करके भी इनके सामने ‘वाल्मीकीय रामायण’ तथा ‘श्रीमद्भागवत’ के प्रकृति स्थल सामने रहे हैं। राम-कथा में वन-गमन प्रसंग के बाद प्रकृति का विशाल क्षेत्र सामने आ जाता है। इस प्रसंग में तुलसी ने भी ज्ञान और भक्ति के उल्लेख ही अधिक किए हैं। लेकिन प्रकृति का यथास्थान उल्लेख अवश्य आया है, तुलसी कथा की वस्तु-स्थिति को बिलकुल भुला नहीं सके हैं। वन-भ्रमण के अन्तर्गत इन्होंने अनेक स्थलों का वर्णन किया है और इनमें अधिकतर वे ही स्थल हैं जिनका वर्णन वाल्मीकि में मिलता है। इन स्थलों में वाल्मीकि रामायण में यथावस्थ का संरक्षित चित्रण है, परन्तु तुलसी के वर्णन आदर्श प्रकृति का रूप प्रस्तुत करते हैं। इनका उल्लेख आध्यात्मिक साधना के प्रकरण में किया गया है। इनके साथ जनकपुर प्रसंग के विषय भी आदर्शात्मक हैं। इन प्रकृति-रूपों में चिर वसन की भावना के साथ स्थान-काल की सीमा भी स्वीकृत नहीं है।^{१४०}

१३९. अध्यात्म रामायण; अरण्य काण्ड; १६; २२—

“तेन माया तथै वासी संसारः परिरक्ष्यते ।

रूपे है गिरिजो पूर्वं मायायाः कुबजन्दनः ॥”

१४०. भा०., दो० २१२ में मगर के वायव्य का इतका रक्त-चित्र

दो० २१३ में वायव्य-वर्णन कुछ किरा-व्यापारों की योजना; अयो०, दो०

इन वर्णनों की शैली व्यापक रेखा-चित्रों में की है और कहीं इनमें क्रिया-व्यापारों की संक्षिप्त योजना भी हुई है। कभी आदर्श प्रकृति के वर्णनों के साथ चित्रण में भावात्मक प्रतिबिम्ब भी मिलता है; प्रकृति पर यह भावों का प्रतिबिम्ब कथानक को लेकर है।^{४१} कभी कभी तुलसी मार्ग-स्थित यातावरण का उल्लेख भी कर देते हैं; राम को मार्ग में वात्सीकि आश्रम मिलता है—

“देखत बन सर सैल सुहावन । वात्सीकि आश्रम प्रभु आए ॥

राम दीख मुनि बास सुहावन । सुन्दर गिरि काननु जल पावन ॥

सरनि सरोज बिटप बन फूले । गुंजत मंजु मधुप रस मूले ॥

लग मृग विपुल कोलाहल करहीं । विरहित पै मुदित मन चरहीं ॥”^{४२}

इस चित्र में प्रकृति के आदर्शों का रूप तो व्यक्त होता ही है; साथ ही यह भी स्वीकार करना पड़ता है कि तुलसी साहित्यिक प्रकृति संवन्धी परम्पराओं से परिचित थे और इन्होंने उनसे प्रभाव भी ग्रहण किया है।

§ १४—इस आदर्श प्रकृति के आधार पर वह नहीं कहा जा सकता कि तुलसी के सामने प्रकृति का वषायें रूप नहीं था। ‘राम-चरितमानस’ के अन्तर्गत कुछ प्रकृति-रूप ऐसे भी

स्वयम् वर्णन हैं जिनसे यह प्रत्यक्ष हो जाता है कि तुलसी ने केवल अनुकरण ही नहीं किया है और उनके सामने प्रकृति का वषायें

३३७ में चित्ररूढ़ वर्णन, इसकी संक्षिप्तता; दो० २४३ चित्ररूढ़ वर्णन वर्णन-
काव्य; दो०, दो० २३ रामायण में प्रकृति-व्यापक संक्षिप्तता; दो० ५६
काव्यरूपों का आश्रम

४१ अर्थः, दो ३३३ में राम के आश्रम का चित्ररूढ़ में वर्णन
प्रकृति; दो० ३७८-९ में चित्ररूढ़ में अनुप्रास प्रकृति : अर्थः, दो० १४ राम
मनी प्रकृति (नन्दवती)

४२ वही : अर्थः, दो० १२४

रूप भी रहा है। पहली बात तो यही है कि इन आदर्श प्रकृति-चित्रों को उपस्थित करने में परम्परा से अधिक तुलसी का आध्यात्मिक अर्थ है। इसको भुला कर इन रूपों पर विचार करना कवि के प्रति अन्याय होगा। इनका राम पूर्ण-पुरुष है, उनके प्रभाव में प्रकृति की चिरंतन और उल्लासमयी भावना सहज है। परन्तु तुलसी की कथा में आध्यात्मिक आदर्श चरित्र का आधार सहज श्यामाविक मनोभावों पर है। इसी प्रकार जो प्रकृति-रूप राम के सीधे सम्पर्क में नहीं है, वह यथा-चित्रमयता के साथ है। केवल तुलसी को ऐसे स्थल कम ही मिले हैं।

क—साधारणतः श्रुत-वर्णन की परम्परा प्रकृति को उद्दीपन अन्तर्गत मानती आई है। परन्तु तुलसी ने 'भीमझागवत' के आधार पर स्वतंत्र रूप से उपस्थित किया है। यहाँ श्रुत-वर्णन शब्द दोनों ही श्रुतियों के वर्णन के विषय में यथा-वात है। वर्णन के आरम्भ में हलका संकेत दिया गया है—

“धन धर्मद मम गरजत घोरा । प्रिया हीन डरपन मन मोरा ॥”

या कथा प्रसंग से मिलाते हुए—

“वरदा गत निर्मल रिदु आई । सुधि न तात सीता कै पाई ॥”
तुलसी ने इन वर्णनों को इस रूप में एक विशेष सौन्दर्य दृष्टि से ही अपनाया है। इनमें एक छोटी प्रकृति वर्णना की संक्षिप्त योजना की गई है जिसमें प्रकृति का यथार्थ रूप अपने क्रिया-व्यापार के साथ उपस्थित हुआ है। साथ ही मानवी समाज से उन लिए उत्प्रेक्षाएँ तथा उदाहरण आदि प्रस्तुत किए गए हैं। इन्हीं लेकर उपदेशों की व्यञ्जना की बात कही जाती है। इसका एक पक्ष यह है भी। परन्तु यदि इनको प्रकृति के पक्ष में ही लगाया जाय तो यह वर्णना को भाव-व्यञ्जक करने का आलंकारिक प्रयोग है। प्रकृति-वर्णन में चित्रमयता के साथ भाव-व्यञ्जना के लिए आरोप किया जाता है। इस व्यञ्जना में प्रकृति के साथ भाव-व्यञ्जितियों भी उपस्थित हो जाती हैं, और कभी कभी तो प्रकृति से व्यञ्जित भाव ही प्रधान

जाना है। तुलसी के श्रुत-वर्णनों में अलंकारों का आधार शान्तिकता है, इस कारण व्यंजना उद्देश्यात्मक हुई है। परन्तु वस्तुतः प्रकृति का वर्णन यहाँ प्रमुख है और समग्र आलंकारिक योजना प्रकृति के रूप का प्रदर्शन करने और कथा के अनुरूप भाव-व्यंजना को प्रस्तुत करने के लिए हुई है। प्रकृति के रसात्मक पक्ष के साथ भाव-व्यंजना भी स्थीती रही है, परन्तु अधिकतर इस भावना में रति स्थायी भाव प्रवाह रहा है। तुलसी ने भागवत के अनुसरण पर यहाँ शान्त स्थायी भाव को आधार रूप में स्वीकार किया है। लेकिन इनकी वर्णना में भाव व्यंजना उसी प्रकार चलती है—‘बादलों के बीच में विजली चमक रही है—खल की प्रीति स्थिर नहीं रहती। बादल पृथ्वी पर झुक झुक कर बरसते हैं विद्या प्राप्त कर बुद्धिमान् नम्र ही होते हैं; वर्षा की बूँदों की चोट पर्वत सह लेता है—दुष्ट के वचन को समझन बिना किस अशरोष के सह लेते हैं। और यह सुदृढ़ नदी (देखो तो सही) कैसा भरी हुई इतरा रही है—नीच धोड़ा धन पाकर इतरा चलता है पृथ्वी पर पड़ते ही पानी मिला हो जाता है जैसे जीव को माया लित कर लेती है।’^{१४३} यह वर्णन कथानक से निरपेक्ष लगता है। परन्तु इस मधुर चित्रण के विषय में दो बातें कही जा सकती हैं। इस वर्णन को राम स्वयं करते हैं जो पूरे कथानक में निरपेक्ष है, फिर इस स्थल पर उनका और उनकी वर्णित प्रकृति का निरपेक्ष होना स्वाभाविक है। शान्तात्मक उपदेश भी उनके चरित्र के अनुरूप है। परन्तु तुलसी ने राम के चरित्र को सर्वत्र दृढ़ मानवीय आधार दिया है। इस प्रकार इस प्रकृति-वर्णन में एक व्यंजना सन्निहित है—‘लक्ष्मण, यहाँ ऐसा ही होता। सुभीत यदि अपना कर्त्तव्य मूल गया तो यह उसके अनुरूप है। पर महान व्यक्तियों में सहनशीलता चाहिये।’ इस प्रकार तुलसी का यह प्रयोग कलात्मक है, और इसमें प्रकृति का रूप बिलकुल

जलि के क्षणों में देखा गया है। शरद शत्रु के बर्षान के विषय में
सीखी बात है—

“कूदे काठ सकल मदि छुई। जनु बरसा कृन प्रगट बुझई।
सरिता सर निर्मल जल संधा। संन हृदय जल गल मद मांदा।
रग रस लुन ललित सर पानी। ममता त्याग करहि तिमि स्वामी।
आनि शरद रिनु राजन आए। पार समय तिमि मुहुन मुखाए ॥”^{१४४}
[य विषय में उपदेशात्मक व्यंजना के साथ कथात्मक भाव व्यंजना
का प्रकार की लगनी है—हि यन्तु, सज्जन अन्तर की प्रतीक्षा संतोष
पूर्ण करते हैं; अन्तर के अनुगार धीरे धीरे कार्य होता है।]

ग—इन वर्णनों के अतिरिक्त भी कुछ स्थल हैं जिनसे यह प्रकट
पता है कि मुगली का अन्तः प्रहर्ष निरीक्षण है। जैसा कहा गया है
ऐसे स्थल बहुत कम हैं और उनमें विषय भी छोटे
कथात्मक विषय हैं। एक विशेष बात इनके निम्न में यह है कि ये
उन के समस्त व्यंग्य प्रभाव में नहीं हैं। कदाचित् इसीलिए इनमें
प्रादुर्भाव के स्थान पर व्यंग्य की विवक्षितता है। प्रभावशाली की मृगया
प्रभाव में बगल का रूप और उसके भागने की गति दोनों का
गहन कलात्मक दुष्सा है—

“विगत विनि नृन हीन बराहू। जनु वन दुरेख सखिदि प्रसि राहू।
बड़ रिनु नहि लमाह मुग माही। मनहुँ कोष बस उमिलत माही।
कोन बगल रगन लुनि गई। लनु विगत पौवर अविचारी।
पुबुगल हन छाती पारि। बहिन रिनोऊन कान उठाए।

नीच बहीवर लिखर लम, देखि विमान बराहू।

बहिन बरेउ हन मुँडि नृन होकि न होद निराहू ॥”

यहाँ एक स्थल के रूप का वर्णन है; इसमें बहिन की मृगया दृष्टि
का प्रतीक भी व्यंग्य है। छाती बगल के भागने का विषय भी

सजीव है—

“आवन देखि अधिक रव यात्री । चलेउ बराह मरुत गति भाजी ।
तुरत कीन्ह नृप सर संघाना । महि मिलि गवउ रिलोकन बाना ।
तकि तहि तीर महीम चलावा । करि लुल सुअर तरीर बचावा ।
प्रगट दुरत जाइ मृग भागा । रिसि बस मूर चलेउ संग लागा ।
गवउ दूरि यन गहन बराह । जहँ नादिन गज बाजि निबाह ।”^{४५}

इस वर्णन का यथार्थ चित्र शब्द-योजना से और भी अधिक स्पष्ट हो उठा है। इस वर्णन के अनिरुद्ध चित्रकूट के आदर्श चित्रों के साथ पेचट द्वारा वर्णित कलात्मक चित्र भी इसी कोटि का है। इसमें प्रौढ़ोंकि सम्भव उत्प्रेक्षा का आभय लिखा गया है—‘हे नाथ, इन विशाल वृक्षों को देखिए, उनमें पाकड़, जामुन, आम और तमाल हैं जिनके बीच में धट वृक्ष सुशोभित है, जिसकी सुन्दरता और विशालता को देखकर मन मोहिन हो जाता है। जिनके पल्लव सघनता के कारण नीलाम हैं, फल लाल हैं, घनी छाया सभी समय सुख देती है; मानों अरुणिमायुक्त निमिर की राशि ही हो जिसकी विधि ने सुपमा के साथ निर्मित किया है।’^{४६}

§ १५—इस कद चुके हैं कि तुलसी में विभिन्न प्रकृतियों और परम्पराओं का समन्वय हुआ है। ‘रामचरितमानस’ में साहित्यिक परम्परा के अनुसार प्रकृति का उद्घोषन रूप मिलता सहज संवन्ध का है जिसका संकेत अन्यत्र किया जायगा। इनके काव्य में प्रकृति के प्रति सहचरण की भावना भी मिलती है, यद्यपि जन-गीतियों जैसा स्वच्छंद वातावरण इसमें नहीं है। सीता-हरण के बाद राम सीता का समाचार—‘लता, तरु, खग, मृग तथा मधुकोरों’ से पूछते हैं। परन्तु यह सहानुभूति की स्थिति इसके आगे ही प्रकृति

४५ वही : बाल०, दो० १५६-५७

४६ वही : अयो०, दो० २३७

की विरोधी भावना के रूप में उद्दीपन-विभाव के अन्तर्गत आ जाती है। अगले प्रसंग में राम पशुओं में भावावेश करते हुए सहानुभूति के भावावरण में प्रकृति को संवोधित करते हैं—

“हमहि देखत मृग निकर पराहीं। मृगी कहहि तुम्ह कहँ भय नाही।
तुम्ह आनंद करहु मृग जाय। कंचन मृग खोजन ए आय।
संग लाइ करिनी करि लेहीं। मानहुँ मोहि खिलावन देहीं।”
इस वर्णन में विरोधी भावना के साथ व्यंग्यात्मक प्रकृति भी मानव की सहचरी है।

×

×

×

§ १६—प्रारम्भ में कहा गया है कि हिन्दी साहित्य के मध्ययुग में संस्कृत महाकाव्यों के समान कोई काव्य नहीं है। परन्तु अलंकृत शैली के अनुसार इस शैली में ‘रामचन्द्रिका’ और ‘बेलि किसन बकमणी री’ को लिया जा सकता है। इन दोनों काव्यों में महाकाव्यों के सभी

अलंकृत काव्य

परम्परा ‘रामचन्द्रिका’ है। इन दोनों काव्यों में महाकाव्यों के सभी नियमों का पालन नहीं है। ‘रामचन्द्रिका’ में प्रकाश है परन्तु इनमें अनेक छन्दों का प्रयोग किया गया है, जबकि ‘बेलि किसन बकमणी री’ में कथा एक ही साथ कद्र दी गई है। परन्तु वर्णना शैली के अनुसार ये दोनों काव्य संस्कृत महाकाव्यों का अनुसरण करते हैं। वर्णन प्रसंगों में लगभग समस्त महाकाव्यों में वर्णित होने वाले स्थलों को ग्रहण किया गया है। साथ ही ये वर्णन कलात्मक तथा चमत्कृत शैलियों में ही किए गए हैं। केशव की ‘रामचन्द्रिका’ में प्रकृति-वर्णन के स्थल दो परम्पराओं का अनुसरण करते हैं। पहली में ‘रामायण’ की कथावस्तु के अनुसार प्रकृति-स्थलों के चुनाव का परम्परा है, जिसमें वन-गमन में मार्गस्थित, वन का वर्णन, पंचवट का वर्णन, पंपासार का वर्णन तथा प्रवर्षण पर्वत पर बर्षा तथा शर

का वर्णन आता है।^{४८} इनके अतिरिक्त कुछ प्रकृति-स्थलों को पेशव ने महाकाव्यों की परम्परा के अनुसार उपस्थित किया है। इनमें से सूर्योदय का वर्णन तो कथा के अन्तर्गत ही आ जाता है, पर प्रभात-वर्णन, चन्द्र-वर्णन, उपवन-वर्णन और जलाशय-वर्णन महाकाव्यों के आधार पर लिए गए हैं। पेशव ने कृत्रिम पर्वत (और नदी) का वर्णन किया है जिनका उल्लेख संस्कृत काव्यों में मीमांसा-शैली के नाम से हुआ है। यह राजसी यातावरण का प्रभाव माना जा सकता है। पेशव संस्कृत के पंडित थे और हिन्दी के आचार्य कवियों में हैं। अपनी प्रकृति में अलंकारवादी हैं। इन कारणों से इन के वर्णनों संस्कृत के कवियों का अनुकरण और अनुसरण दोनों ही मिलता है। इन्होंने प्रमुखतः कालिदास, बाण, माघ तथा भीष्म से प्रभाव ग्रहण किया है। कालिदास की कला का तो यत्र-तत्र अनुकरण मात्र है अधिक प्रेरणा इनको अन्य तीनों कवियों से मिली है। ऐसा नहीं हुआ है कि पेशव ने किसी एक स्थल पर एक ही शैली का अनुसरण किया हो। वस्तुतः किसी एक प्रकृति-रूप को उपस्थित करने में इन्होंने विभिन्न शैलियों का प्रयोग किया है। इसका कारण है। पेशव का उद्देश्य वर्णना को अधिक प्रत्यक्ष तथा भाव-नाम्य बनाने का नहीं है। उनके सामने प्रकृति का कोई रूप स्पष्ट नहीं है। वे तो वर्णन शैलियों के प्रयोग के उद्देश्य की लेकर चलते हैं।

४८ रामचन्द्रिका में : वनवर्णन, प्रघ० तीसरा घं० १-१; वनवर्णन, प्रघ० ग्यारह १५-२१; वनवर्णन, प्रघ० बारह ४४-४६। वनवर्णन पर वर्ण और वृक्ष, प्रघ० तेरह ११-२०; वनवर्णन, प्रघ० चौदह १०-१५; वनवर्णन, प्रघ० तीस १८-२१; वनवर्णन, प्रघ० तीस ११-४०; वनवर्णन, प्रघ० तीस ४१-४६; वनवर्णन, प्रघ० चौदह १-१०; वनवर्णन, प्रघ० चौदह ११-१६; वनवर्णन, प्रघ० चौदह ११-१६।

§ १७—विश्वामित्र के आश्रम के वर्णन-प्रसंग में केशव पहले केवल उल्लेखात्मक ढंग से, देश-काल की छीमा का बिना ध्यान किए वृक्षों को गिना जाते हैं—
शैली

‘तब तालीं सतमाल ताल दिताल मनोहर ।
मंजुल मंजुल तिलक लकुच नारिपेर बर ।
एलासलित लवंग संग पूंगीरल सोंहै ।
सारी शुक्ल कुल कलितचित्र कोकिल अलि भौहै ।

शुभ राजहंस कलहंस कुल नाचत मत मयूर गन ।

अनि प्रफुल्लित फलिन सदा रहै पेशवदास विचित्र बन ॥”^{४९}

वृक्षों के साथ इसमें पक्षियों का उल्लेख भी मिला दिया गया । इस वर्णन से प्रत्यक्ष है कि केशव ने बन-वर्णन के लिए शास्त्रीय कवि परम्परा का पालन किया है । इस श्रुति-आश्रम के वर्णन में आदर्श भावना का संकेत मिलता भी है, आगे के वर्णन में केशव बाण के अनुकरण पर परिवर्तन की योजना में घटना-स्थिति को बिलकुल मुला देते हैं । इसी प्रकार सूर्योदय प्रसंग में स्वतःसम्भावी कस्तुरी के आचार पर ये कालिदास और भारवि का अनुसरण करते हैं—‘(मानो) आकाश रूपी वृक्ष पर अदृश मुखवाला सूर्य रूपी बानर चढ़ गया; और उगने उसको मुकाबर दिला दिया जिससे वह तारे रूपी आकाश कुमुदी से विहीन हो गया ।’ इसी प्रकार पूर्व दिशा की कस्तुरी प्रीति-रश्मि होकर भी कलात्मक है—‘मुनिराज, आकाश की शोभा को देखिए, लाल आभा से उसका मुख मुसीबित हो गया है । जान पड़ता है, मानो सिंधु में बहवाग्नि की ज्वाल-आलाएँ शोभित हो अथवा सूर्य के पंखों की तीव्र गति से उड़कर पसरान की धूल में दिशा आधुरित हो उठी है ।’ परन्तु इस बिन्दु के आश्रम में ही कवि ने समस्त

कल्पनाएँ की हैं—

परिपूर्ण सिंदूर पूर कैधौ मंगल घट ।

कैधौ शुक्र का छत्र मञ्जी मानिक-मनूपर ।

कै धोखित कनित कपाल यह किल कपालिका काल को ।

यह ललित लाल कैधौ लसत दिग्भामिनी के भाल को ॥^{५०}

इस वर्णन में माघ से श्रीहर्ष की ओर जाने की प्रवृत्ति है। इन समस्त वर्णन शैलियों को मिलाने का कारण यही है कि केशव ने सभी कवियों से ग्रहण किया है और साथ ही ये अलंकारवादी हैं। पंचवटी तथा भरद्वाज व्याख्यान के वर्णन वाण की अलंकरण शैली में किए गए हैं। इनमें अनुकरण तथा आलंकारिता की ओर विशेष ध्यान है जिससे वाण जैसी रूप-योजना का नितान्त अभाव है। इसमें अनेक कल्पनाएँ केशव ने वैसी ही ले ली हैं। श्लेष-पङ्क्ति-उत्प्रेक्षा द्वारा दंतक-वन का वर्णन इस प्रकार है—

“वेर भयानक सी अति लसै । अर्क समूह उहाँ जगमगै ।

नैनन की बहु रूपन प्रसै । भी हरि की अनु मूरति लसै ।

पाएटव की प्रतिमा सम लेखो । अर्जुन भी महामति देखो ।

है सुमगा सम दीगनि पूरी । सुन्दर को तिलकावलि रूरी ॥”

इसी प्रकार केशव बिना प्रकृति-रूप, को समक्ष रखे ही आलंकारिक योजना प्रस्तुत करते जाते हैं। जिस स्थल पर कल्पना चित्रमय हो सकी है, एक रूप सामने आता है। पर वह चित्र समग्र योजना में अलग सा रहता है और उसका रूप आलंकारिक सौन्दर्य तक सीमित रह जाता है—‘गोदावरी अत्यंत निकट है, जो चंचल तुल्ल तरंगों में प्रवाहित हो रही है। वह कमलों की मुगम्ह पर फीझा करते हुए भ्रमरों से सुन्दर लगती है, मानो सहस्रों नयनों की शोभा को प्राप्त हुई है ॥^{५१}

५० यही, यही : प्रका० पाँचवों १४, ११, ११

५१ यही, यही : प्रका० ग्यारहवों २१, २२, २४

सचित्र में भी कवि की मान्यता के साथ काल्पनिकता अधिक है। भरद्वाज : आश्रम वर्णन में वायु की 'कादम्बरी' के आश्रम-वर्णन का अनुकरण : । परन्तु वायु में सुन्दर वातावरण को योजना की गई है, जब कि शेष केवल आलंकारिक चमत्कार दिखा सके हैं—

“सुवा ही जहाँ देखिये चक्रांगी । पलै पिप्पलै तिल तु ये सभागी ।

कपे भीलै पत्र हैं यत्र नीके । सुरामानुरागी सवै राम ही के ।

जहाँ बारिदै वृन्द चाजनि सजै । मयूर जहाँ नृत्यकारी विराजै ॥”^{५२}

सिलसिलाकार की यह योजना निम्नतः वैविध्य की प्रवृत्ति है। ग्यासर का वर्णन साधारण उल्लेखों के आधार मात्र पर हुआ है, केवल एक उल्लेख कवि की प्रौढ़ोक्ति के रूप में अस्वी है—

“सुन्दर सेत सरोवर में करडाटक हाटक की घुनि को है ।

तापर भौंर भलो मन रोचन लोक बिलोचन की रुचि रोहै ॥

देखि दई उपमा जलदेविन दोरष देवन के मन मोहै ।

केशव केशवराय मनो कमलासन के तिर ऊपर सोहै ॥”^{५३}

इस चित्र का सौन्दर्य रूप वा भाव को प्रत्यक्ष करने से अधिक उक्ति से संवन्धित है। प्रवर्णन पर्वत का वर्णन श्लेष के द्वारा चमत्कार योजनाओं में हुआ है। इस प्रसंग में वर्णन का वर्णन अधिक कलात्मक हो सका है। साथ ही इसमें वर्णन की व्यापक सीमाओं के साथ कुछ चित्रमयता भी आ सकती है—“घन मंद मंद घनि से गरजते हैं, बीच बीच में बगला चमकती हैं, मानों इन्द्रलोक में अम्बरा नाचनी है। आकाश में घने काले बादल सुशोभित हैं उनमें बड़ों की पक्षियाँ मन को मोहित करती हैं, मानों बादलों ने जल से सीरिशों का पी लिया है और उसे ही बलपूर्वक उगल दिया है। अनेक प्रकार के प्रकाश घन में दिखाई देते हैं, मानों आकाश के द्वार पर रखों की अवती बँधी हो

५२ बही: बही : प्रज्ञा० बीनॉ ३८, ३९

५३ बही: बही : प्रज्ञा० बारदवाँ ४९

जो वर्षा के आगमन में देवताओं ने बाँधी है। १५५ आगे के वर्षाओं में आरोग्य की भावना के माध्यम से प्रकृति का उद्दीप्त रूप में प्रयोग हुआ है। पञ्चु इन वर्षाओं में कवि की अक्षंकार प्रियता से स्वाभाविक रूप नहीं आ सका है। शरद वर्षा में यह प्रकृति अधिक प्रत्यक्ष है।

३१८—प्रदीपक कथानक की घटना स्थिति और भाव स्थिति से संबंधित प्रदीप के रूप का प्रश्न है, प्रेशव ज्ञानी प्रदीप के काव्य सामग्रय्य स्थापित करने में असमर्थ रहे हैं। संस्कृत

ਧੰਨੁ ੨, ੬, ੧੩, ੨੦

सङ्क्षिप्त

मनुष्य मनुष्य के आधार पर जिन रूपों को धारण
उद्भूत विभाग के अन्तर्गत विभाजित है, उनमें
भी वर्णन दीजिए हैं। आधार है। प्रायः का वर्णन वैश्व कालिदास के
'रघुवंश' के आधार पर करते हैं। 'रघुवंश' में प्रकृति रूप के साथ वैश्व
का सादृश्य स्थापित किया गया है। रघुवंश के वर्णन में शान
विशाल स्वच्छता उपदेशात्मक उद्देश्य दिष्ट है जिनमें कथन के
प्रकार कोई आधार नहीं है। वर्णन के सामने तुलना के समान कोई
स्मृति रूप नहीं है। वे केवल कुछ उद्देश्यों को प्रकट
करना चाहते हैं —

“दमस्त कमल नति अमोक्ष, मधुर लोभ डंल डंल,

भरत उद्दि हरि कर्ण, दाग-मान काटी ।

मानदु मुनि शानवृद्ध, लोभं हंति नर गगुद्ध,

मेहन गिरिगण प्रसिद्ध, निदि निदि-पा(ी) ।

ਦਰਸਾਉ ਕਿਸੇ ਦਿਨ ਕਰੇ, ਫੀਰ ਭਾਂਤਿ ਸਜਿਨ ਕਰੇ,

ਸਦਾ ਹੁਦਾਈ ਹੋਵੇ ਤਦ, ਸ੍ਰੀ ਕੁੰਜਾਨਿ ਗਾਏ ।

જલદીથી રિપટ કરે, સહારે મન મુદિત મહે,

એને નિશ્ચય જ્યોતિ પાવ, સીવ જ્યોતિ માટે ।^{૧૧૧}

य वचन की रस्ताएँ माघ के अनुसार चलती हैं जब कि उदाहरण
 १ शैली पौराणिक है जिस युवती ने अभिज्ञा है। वचन-वर्णन में
 आरोप के आधार पर साहित्यिक परम्परा के अनुसार प्रतीति-रूप
 हीन के अन्तर्गत है। चित्र-वर्णन केवल उदात्त है जहाँ के
 सुगन्ध पर है। इसमें चित्रमयता के लिए स्थान नहीं है, केवल
 जिस कारणों से सुन्दर हैं वे जा संस्कृत के कवियों में प्रमाण की
 है—(गंगा जी कहती हैं) य. अन्तर्मा प्रतीति का नर्तन नंद है
 ने अन्तर्मा में लुपकर फेंक दिया है, यह भी के वर्णन के अन्तर्मा है
 काम का आसन है। यह अन्तर्मा मानो मानिष का भ्रमण है
 में सुन्दर की स्त्री अन्तर्मा में भूत हैं है। (गम रहने हैं) नहीं,
 वा वाणि के समान है क्योंकि नारा साथ निरुद्ध है। उदात्त
 में उदात्त करके भी इस विषय में केवल उक्ति-वर्णन है। वाग
 के वर्णन में यही प्रतीति है। प्रेयस की प्रतीति प्रतीति के म अन्तर्मा
 की प्रतीति परने के विलक्षण विरसीत है। इनमें अन्तर्मा
 विरस की प्रतीति नहीं की जा सकती। परम्परा के अनुसार उदात्त
 का प्रतीति कर दिया गया है।

११६—हमारे सामने दूसरा अलंकार काव्य प्रतीतिराज गंगा
 जिसमें एकमणी भी है। कलात्मक इति ने यह काव्य भी इसी
 वर्ग में आता है। इसमें श्री प्रेयस का 'राम-
 चरित्र' में एक भेद है। यह भेद इसके काव्यगत
 आदर्शों का है। प्रतीतिराज का और कलात्मक है
 प्रेयस प्राचाएँ तथा शीतिराज है। इसी कारण प्रतीतिराज अन्तर्मा
 में भी अन्तर्मा है, पर प्रेयस अन्तर्मा अलंकार विषय में अन्तर्मा-
 का अन्तर्मा का अन्तर्मा भी नहीं कर पाते। देने प्रतीतिराज के
 जो अन्तर्मा कवियों का आदर्श है। इस क्षेत्र में कवि ने

में, विशेषकर वसंत तथा मलय पवन के वर्णन में आरोग्य और उद्दीपन की भावना अधिक है। साथ ही इनमें परम्परा पालन भी अधिक है। ग्रीष्म का सवार्थ रूप कवि के सामने है—‘तब सूर्य ने जगत् के सिर पे ऊपर होकर भाग बनाया, मधन वृत्तों ने जगत् पर छाया की, नदी और दिन बड़ने लगे, पृथ्वी में कठोरता और हिमालय में द्रव भाव आ गया।’ यह रेखाओं का उल्लेख केवल ग्रीष्म का व्यापक संकेत देता है। आगे कुछ अधिक गहरी रेखाएँ हैं—‘मृगवान ने चलकर हरिणों को किङ्कर्तव्यनिमूढ़ का दिया; धुन उड़कर आकाश से जा लगी। आवा में बर्रा ने पृथ्वी को गीला कर दिया, गड़के भर गए और किसान उद्यम में लगे।’ ग्रीष्म का अमला चित्र कलात्मक है और अधिक सूक्ष्म दृष्टि का परिचर देता है—‘मनुष्यों का गुरुज में तपे हुए आराढ़ मास के मन्वाद्य में माघ मास की मेष-घटाओं में आषाढ़ादिन कृष्णवर्ण अर्द्धरात्रि की अरेच्छा अधिक निजंनता का भान हुआ।’^{१५६} इसी प्रकार कवि बर्रा की उद्भावना करता है—‘मोर ध्वनि करने लगे, पनीड़ा टेर करने लगा; इन्द्र ध्वंवल बादलों ने आकाश का गृगारने लगा। ... बड़े तौर से वरमने में पर्जन्य के नाजे शुद्धायमान होने लगे, रुचन मेष गम्भीर शब्द में गर्जने लगा; मनुज में जल नदी समाना, और गिबली बादलों में नदी समाना। इन चित्रों में कलात्मक चित्रमयता है। अगले चित्र में उपमा के द्वारा भावसिद्धान्त की गई है—

“गाली करि कँठाल ऊजल कोरण

घारे भावण धरहरिया।

गलि चलिया दिमो दिति जलमम

संमि न विरदिय नयण पिया ॥१०१॥

१५६ वर्र; गदी : ई० १९७, १९०

१५७ वर्र; गदी : ई० १९४, १९६, १९५ [कले कले वल्लुल कर मेघी में प्रन्तमस्य श्वेत वदन्ती की कोरवली घटकी स्तिष्ठ अवत

इसमें स्वाभाविक वस्तु योजना में भाव व्यंजना के द्वारा विरह भावना की अभिव्यक्ति हुई है। परन्तु यह मानवीय भावना के सम पर प्रकृति की भावमयना है। इस कारण यह प्रकृति रूप उद्दीप्त की विशुद्ध सीमा के बाहर का है। जब इसी में आरोप की भावना प्रत्यक्ष हो जाती है, उस समय प्रकृति शुद्ध उद्दीप्त-विभाव के अन्तर्गत आती है।

X

X

X

§ २०—‘ढोला मारूरा दूहा’ के समान गरुपति रचित ‘माधवानल काम-कन्दला प्रवन्ध’ काव्यमय लोक गीति से बहुत निकट है।^{१०}

एक कथ.रसक
लोक-गीत

इसमें भी स्वच्छन्द वातावरण मिलता है। यह कथा, अत्यधिक लोक-प्रिय रही है और अनेक प्रदेशों में इसका प्रचार रहा है। इसी नाम के दो प्रेम-काव्यों का उल्लेख किया भी गया है। इसमें बारहमासा वर्णन के दो अवसर आए हैं। एक में माधव के विरह का प्रसंग है और दूसरे में कामकंदला के विरह का। भारतीय जीवन में नारी का विरह ही अधिक उन्मुक्त रहा है; यही कारण है कि इस लोक-गीति में भी कामकंदला का बारहमासा अधिक भाव-व्यञ्जक है। जैसा ‘ढोला मारूरा दूहा’ के विषय में देखा गया है इसमें प्रकृति के साथ मानवीय भावों की स्वच्छन्द व्यंजना हुई है। फाल्गुन मास में कोसल के स्वर से वियोगिनी विह्वल हो उठती है—

‘कायलही अवय बड़ी, काविल कथण हारि।

काम करइ धण कटकई, जिहा अकेलही नारि ॥”

मूलसाध र वृष्टि से पृथ्वी को जल स्थापित करने लगा। दिया दिया के बाद पियल चले ने धमते नहीं, विरहिण रनी के नेत्र हो रहे हैं]

६० यहाँ इसका विवेचन बाद में हम फिर किया गया है कि इसी क्षेत्र कुछ बाद में मित्र सको : एम० आर० गजपदार ने गरुपति का समय १९ वीं २० माना है जिसने इस लोक-गीति को काव्य रूप में संग्रहीत किया है।

और चैन मास में पुणित पल्लविन वसंत के साथ विरहिणी व्याकुल हो उठी है—

“चैनक चैनक फु अलयां, होडी ले सीहकार ।

तरुशर बहु पल्लय भरइ, ‘मारि’ करइ बहु मार ॥”^{६१}

प्रसाद के उमड़ते बादलों और चमकती बिजली से वह चंचल हो उठती है—

“चिहँ दिशि चमकइ बीजली, बादल बा बंतेल ।

हुल दरिया मोहा हूँ गई, टल बलनी हुहि बांल ॥”^{६२}

सी प्रकार विद्योतिनी की व्यापक प्रकृति के साथ व्यक्त होती है ।

क—कामकदला के विश्व-प्रसंग में प्रकृति से निवृत्त का संबंध स्थापित करती हुई उपस्थित होती है । कहा गया है कि गीतियों की स्वच्छन्द भावना में यह संबंध स्वभाविक है । यह ॥६३॥ भावना सूर्य, चन्द्र, ध्वन, जल, ज्वार, मयूर, कांकिल आदि कृति के रूपों के प्रति उपालंभ देती है । विरोध में उपस्थित प्रकृति के वे यह उपालंभ सहज सहानुभूति को ही प्रकट करती है । कामकदला तक से उसके उत्तमक शब्द के लिए उपालंभ देती है—

“तूँ संभारइ शब्द तउ, हूँ, हूँकुं लिख माव ।

पीउ पीउ मुलि पोकरती, गहि बरिउं सवि मान ॥”

के प्रति उसे कितना आक्रोश है—

“माभिम-राति मोर । तूँ, म करसि मुद्या । पोकर ।

छता जाणी सटक दे, ‘मारि’ करइ मुक्ति मारि ॥”

केल के प्रति उसकी अभ्यर्चना में मामिक वेदना है—

“काली राति कोकिल । तूँ पनि काली कोय ।

बोलइ रत्ने बाँहामयो । मुक्त प्रीउ गायि होय ॥”^{६३}

६१ सप्तमा०; मयःति : पं० ५२६, ५२८, ५५७

६२ वही; वही : पं० ३९३, ३९७, ४००

और अन्त में यह अत्यंत निकटता से पवन को अपनी दूत बना कर अपने परदेशी प्रिय के पास भेजती है—

“परन ! संदेशु पाठयंतु, माह्व माधव-रेति ।

तपन लगाड़ी ते गयु, मभ मूकी पर देशि ॥”^{१६३}

इस समस्त वातावरण के साथ भी इस गुजराती गीति क्या काव्य में 'दोला मारुग दूदा' जितनी स्वच्छन्द भावना नहीं है। इसका कारण है कि इसमें रुढ़िस्थिर रुढ़ि का अनुसरण अधिक है।

संक्षेप प्रकरण

विभिन्न काव्य-रूपों में प्रकृति कवयः ।

गीति-काव्य की परम्परा

५१ — हिन्दो मध्ययुग के गीति काव्य का विकास जन गीतियों के प्राधार पर हुआ है । मध्ययुग का गीति काव्य पदों में सीमित है, जिसका विकास दा परम्पराओं में संवन्धित है । गतों की पद परम्परा का सोन तिट्ठों की पद शैली है नाद्वैतिक गीतियों जिसका विकास जनगीतियों के उपदेशात्मक अंश को प्रमुक्तता देकर हुआ है । वैष्णव पद गीतियों का विकास भारतीय संगीत के यंग से भावात्मकता और शृंगार-रस-रस-रस की प्रधानता देनेवाली जन-गीतियों से सम्बन्धित है । संस्कृत में जयदेव के 'गीतगोविन्द'

१ वैष्णव पदों का प्रचार मन्दिरों में था, और यह भगवत् को स्तुति के विभिन्न ऋतुओं पर गाय जाते थे । इस प्रकार ये पद रसों में रस पर है । साथ ही इनमें स्तुति पदों का प्रयोग है वे आध्यात्मिक जन गीतियों के हैं

के अतिरिक्त कोई प्रमुख गीति-काव्य नहीं है। इसका कारण संस्कृत काव्य का अपना आदर्श है जिसमें स्वानुभूतियों की मनस्-परक अभिव्यक्ति के लिए स्थान नहीं रहा है। साहित्य में जन गीतियों की उपेक्षा का कारण भी यही रहा है। इनमें व्यक्तिगत वातावरण की प्रमुख रहता है। गायक अपनी ही बात, अपनी ही अनुभूति प्रमुखतः कहना चाहता है। साहित्यिक गीतियों में यही व्यक्तिगत अनुभूति जन-गीति के स्थूल आधार को छोड़कर स्पष्ट मनस्-परक अभिव्यक्ति में व्यापक और गम्भीर होकर सामाजिक हो जाती है। हिन्दी के पद-काव्य के विकास में कवि की स्वानुभूति को अभिव्यक्ति का अधिक अग्रगण्य नहीं मिला है। फिर भी भक्तों के विनय के पद और मीरा तथा गानों की प्रेम-व्यंजना में आत्माभिव्यक्ति का रूप है। इन गीति के पदों और पश्चिम का साहित्यिक गीतियों में बहुत बड़ा अन्तर है। मध्ययुग के आत्माभिव्यक्ति के रूप में लिखे गए पदों में स्वच्छन्द वातावरण अधिक है। भक्त या साधक ने अपनी भावाभिव्यक्ति के लिए जन-गायक के समान प्रेम और विराग का उन्मेष ताम्र भाषों में और स्थूल आधार पर किया है। जबकि साहित्यिक गीतियों में कवि की भावना और धेदना का मनस्-परक चित्र व्यंजनात्मक चित्रमयता के साथ उपस्थित किया जाता है। इसी विमर्श का कारण हिन्दी मध्ययुग के आत्माभिव्यक्ति के पदों में भी प्रकृति का स्थूल आधार भर लिया गया है और अभिव्यक्ति के लिए भी विशेष रूप से प्रकृति का आश्रय नहीं लिया गया। पश्चिम की साहित्यिक गीतियों में कवि की मानसिक प्रभावशीलता के रूप में प्रकृति दूर तक आती है; साथ ही इनकी व्यंजनाप्रकृति के माध्यम से की गई है। ध्वनना के पदों में प्रकृति के माध्यम का कोई प्रयोग नहीं उठता; उपमानों के रूप में सौन्दर्य्य करपना में प्रकृति के माध्यम पर विचार किया गया है।

२ — प्रेम के संयोग-विषय पदों की व्यंजना जिन पदों में की गई है, उनमें भावान्दोलन के प्रवाह में प्रकृति का रूप भक्तियों में आया

है। प्रयोग की दृष्टि से प्रकृति के इस रूप में भाव लादा-भ्य ने। संतो ने ऐसे प्रयोग प्रतीकार में किए हैं। पन्थ इस क्षेत्र स्वच्छन्द भव- में श्री- की कारुण्य प्रकृति के प्रति अविचल स्वच्छन्द तथा मदानुमतिशील है। संतो ने अपनी प्रेम-विरह की अभि पक्षि प्रकृति विन्दना की व्याख्या के रूप में कहा है। इन्होंने अपनी कविता जो दात करी है, वह उनके अनुभूति के जगह की अभि-रूपक है। इस क्षेत्र के लोग ही अपनी विरह वेदना का मध्य व्यक्त करनी सामने आती है। उन समय प्रकृति उनकी मदद करती है। अनुभूति के वातावरण में मीरा परीक्षा को उपासना देती है—

“प्यार परदावा ने बार को देर खिचारा।

मैं खूनी ली शरने जवन में, रिज चिय करन पुकारा।

उडि बैठा वा दृष्टि का हाथा, बाल खोल कट सा-रा।

और वह विरहिणी घरने मिलन के उत्प्लाम में भी प्रकृति के सहचरण की साथ उससे भाषा-दा-भ्य स्थापित करता हुई वही नदी भूल-ली—

“दरला ने मु जग मरि ले आया।

होरी छटा बूँद न वसतन लामा, कायल मरद तुना-रा

मेन मेरा-री मिय पर आये, मिल मिल संगत गाया।

लक्ष्मी काव्य के समान दिग्गज म. रघुनाथ के काव्य में आत्मनिर्भरता का ध्यान अधिक न होने के कारण अनसुलझि के समान-... प्रकृति को ध्यान नहीं मिल सका। हम हमारे प्रकरण में देखते हैं कि काव्य में प्रकृति अधिकतर परम्परागत उद्गीत रूप में उद्गीत हुई है। लेकिन मीरा ने अपनी मनोनादना के साथ प्रकृति के दृष्ट मध्य पर उद्गीत किया है—

१ परदावा; मीरा : पं. ४१

२ बरी; मीरा : पं. १७

“बरसै बदरिया मावन की, सावन की मन भावन की।
 सावन में उमर्यों मेरे मानवा, मनक सुनि हरि आवन की।
 उमड़-धुमड़ चहुँ दिति मे आयो, दामण दमक भर लावन की।
 नन्ही नन्ही बूँदन मेढा बरसै, सीतल पवन सोहावन की।
 मीरा के प्रभु गिरधर नागर, आनंद मंगल गायन की।”

यहाँ मीरा के प्रिय मिलन के उत्साह के साथ प्रकृति उल्लसित हो उठी है। इस रूप में वह मावों को सीधे श्रियों में उद्दीप्त न करके मानवीय भावना से सम ग्रस्त करती है। आगे के उद्दीप्त-विभाव के प्रकरण में देखा जा सकेगा कि मीरा और सतों में उन क्षेत्रों में भी चित्र-मयता नहीं है, पर स्फूर्त भावना का वातावरण अवश्य है।

§ ३—मध्ययुग की पद-गीतियों में घटना और वस्तु-स्थिति का आशय भर लिया गया है। पद शैली में किसी विशेष यन्त्र या भाव को केन्द्र में रखकर उसी का छाया प्रकाशों में पद-गीतियों में प्रसरित भव-स्थिति चित्र अंकित किया जाता है। ऐसी स्थिति में पदों में अधिकतर भावाभिप्रेक्ति ही हुई है और उनमें केन्द्राभूत भावना व्यक्तित्व लगने लगती है। इस प्रकार इन पदों में कवि की स्वानुभूति की व्यञ्जना न होकर भी उसकी अप्रत्यक्ष भावना का रूप आ जाता है। परन्तु इन पदों में भावों की मानसिक चित्रमयता की ओर उतना ध्यान नहीं दिया गया है, जितनी भावों की वाच्य व्यञ्जना का और। इस कारण इन पदों में भी प्रकृति का आधार स्थूल संज्ञाओं में रहा है। पद-काव्य पर विचार करते समय विद्यापी का उल्लेख आवश्यक है। हिन्दी पद-गातियों का आरम्भ हिन्दी में माना जाता है। विद्यापी की भावना ने उनके पदों में अभिप्रेक्ति का एक विशेष रूप स्वीकार किया है, इस कारण भी इनका महत्त्व अधिक है। विद्यापी के पदों में राधा और कृष्ण के प्रेम का वर्णन

है। परन्तु इस प्रेम में जीवन तथा उन्माद इतना गम्भीर हो उठा है कि उसमें कवि की अत्यन्तरित भावना ही आत्माभिव्यक्ति के रूप में प्रकट होती है। ऐसा सूर में भी है, परन्तु विद्यापति में भक्ति-भावना का आवरण नहीं है। वे राधा-कृष्ण के प्रेम के जीवन उन्माद से अपनी भावना का उन्मुक्त तादात्म्य स्थापित कर सके हैं। इसी समय पर कवि ने मानसिक भावस्थितियों की अभिव्यक्त करने का प्रयास भी किया है। इस कारण इनके पदों में साहित्यिक गीतियों का सुन्दर रूप मिलता है। परन्तु ये गीतियाँ प्रकृतिवादी गीतियाँ नहीं हैं। इनमें तो सौन्दर्य और जीवन, विरह और सफ़ाई की भावना व्यक्त हो सकी है। विद्यापति के वर्णनों में मनस्परक पक्ष की व्यंजना इस प्रकार समिहित हो गई है। जब सौन्दर्य और जीवन प्रेम की मानसिक स्थिति को छू कर व्यक्त होते हैं, तब समय अनुभूति का गहरा और प्रभावशील होना स्वाभाविक है। इस गम्भीर अनुभूति के कारण विद्यापति की अभिव्यक्ति साधकों और भक्तों की प्रेम व्यंजना के समान लगती है। परन्तु विद्यापति में भी मानसिक स्थिति के अनेक अवस्था और व्यापारों में लगे जाते हैं जो भक्तियुग के कवियों की समान विशेषता के साथ भारतीय काव्य की भी प्रवृत्ति है।

§ ४—आध्यात्मिक साधना के प्रकरण में सौन्दर्य योजना में प्रकृति-रूप पर विचार किया गया है। विद्यापति ने सौन्दर्य के साथ जीवन की स्फुरणशील स्थिति का अनेक प्रकृति के विद्यापति : जीवन माध्यम से दिया है। सौन्दर्योत्साहक प्रकृतिवादी और सौन्दर्य प्रकृति के दृग्मात्मक रूप में जीवन की व्यंजना के साथ आकर्षित होता है; उसी के समानान्तर विद्यारति मानवीय सौन्दर्य के उल्लासमय जीवन ने आकर्षित होकर प्रकृति-रूप योजना के माध्यम से उसे व्यक्त करते हैं—'वनकलना में कमल पुष्पित हो रहा है, उसके मध्य में चन्द्रमा उदित हुआ है। कोई कहता सेवार से आनन्ददेन हो रहा है; किसी का कहना है—

नहीं, वह तो नेपथी से भाँप लिया गया है। कोई कहता है भौरा भ्रमराता है; कोई कहता है—नहीं, चकोर चकित है। सभी लोग उसे देख कर संशय में पड़े हैं। लोग विभिन्न प्रकार से उसको बताते हैं। विद्यापति कहते हैं भाग्य से ही गुणवान् पूण रूप प्राप्त करता है।^{१५} इसमें अन्वय मगुण भक्तों के समान रूप-कान्तिशक्ति के द्वारा रूपात्मक सौन्दर्य की स्थापना की गई है, तब ही यौवन का चरलाग का भाग्य भाँ मझिहिन है जो प्रहृति के द्युरगु-शाल रूप में दिखन है। इस प्रकार के प्रकृति रूप का उल्लेख सौन्दर्य-साधना के प्रसंग में किया गया है परन्तु वह भगवान् के लालामय रूप से अधिक संवन्धन था। विद्यापति ने प्रहृति के माध्यम से यौवन के सौन्दर्य का अनेक स्थलों पर व्यञ्जित किया है—

‘मन्य ऐ कि कहय बल्लु नहि पूर्ति ।

नहि लताखत जलद समारल श्रीनर सुसरि धारि ॥

नरल निभिर शशि मूर मारातल चौदशि रासि पद तारा ।

अम्बर खसल धराधर उतरन उचटन धाणी इगमम रोले ॥

मगयर बेग समीरन सञ्जर चशरिगए कह रोले ।

प्रणय पयध अले नन भौपल है नहि युग अवसाने ॥^{१६}

मगुण भक्तों ने इसी प्रकार की अलौकिक योजना की है। विद्यापति ने इस परम्परा को उनसे पहले प्रदत्त किया है। परन्तु इन्हीं इसमें सौन्दर्य के यौवन-पद को चंचल-रूप में व्यक्त किया है। इसके अनिर्दिष्ट कवि यौवन-प्रेम के उन्माद की व्यञ्जना भी प्रहृति के माध्यम से करता है। कवि प्रहृति का उल्लेख करता जान पड़ा है, परन्तु व्यंग्यार्थ में यौवन का उदात्त प्रेम है—‘जागी, पैकी, फुन्द श्री मंदार श्री भाँ जिनि मुन्दर दून दिवाई देउ है, ये सभी परिमनुष

१५ वसन्ती; विद्यापति ॥ पृ० १९

१६ वही; वही : पृ० ५५६

और मकन्द युक्त है। बिना अनुभव के अच्छा वुरा नहीं जाना जाता। हे सखी तुम्हारा बचन अमृतमय है। अमर जलपात्र से मीने अमृत मिलाने परिलक्षणा।^१ इसमें यौवन के क्षिपे हुए आकर्षण का भाव है; आगे मालती और अमर के उदाहरण से प्रेम का स्वरूप है। यहाँ प्रहृष्टि प्रसूत है, इस कारण इस प्रवागी को केवल अलंकारों के अन्तर्गत नहीं रखा जा सकता। कवि कहता है यौवन और मन्दिर्य अर्पण है, पर जिसका जितने स्नेह हो—

‘कनक न जाकि कनकि कुमुम बन बिराग।

तहअछी अमर मोहे मुमर न तोछ कबहु गान।

माननि बधयो जाएँ लानि

अमर बापुने बिहद आहुल मुख दखन लागी।

जगन जण कत उबरन नहि मोहि निहार।^२

इस प्रेम में उद्देश्यहीन यौवन के प्रति आकर्षण का भावना व्यक्त होती है। इस ममता प्रपञ्च में क्या सामयिक संदेह का स्थानकुल प्रश्रय नहीं है। यौवन का आवेग समस्त आकर्षण का केन्द्र है, जिन अमर और मालती के माध्यम से कवि व्यक्त करता है—

‘मालनि कनिक करिछ रोम।

एक अमर महुत कुमुम कमल बाहरि दीप।

जाकि केनकि नहि परिनिनि छर सम अनुताप।

ताह अवसर मोहि न बिमर एहे तोर बहु भाग।^३

४.—मिथ्या की दृष्टि में मनोभारों के समानान्तर या अनुसृत प्रहृष्टि उद्दिष्टि के अन्तर्गत आती है। परन्तु इस स्थिति में उभयों एक ही भावनात्मक स्तर उभरते हैं जो जाता है किन्तु कारण इस

१ बहः बही : १० ४९०

२ भा : बही : १० ९९

३ बहः बह : १० ४४०

इस रूप की विशुद्ध उद्दीप्तता से अलग मानकर उल्लेख करते आए हैं। इस रूप में प्रकृति का संबन्ध घटना स्थिति तथा भाव-स्थिति से है, जबकि विशुद्ध उद्दीप्तता में वह किसी आलम्बन की प्रत्यक्ष स्थिति से उत्पन्न भावों को प्रभावित करती है। उद्दीप्तता-व्यभाव के प्रसंग में इसको अधिक स्पष्ट किया जा सकेगा। विद्यापति ने प्रकृति को मानवीय भावों के सम पर या विरोध में उपस्थित किया है, पर ये वर्णन अभिस्मर का उद्दीप्तता दातावरण निर्माण करते हैं। इन चित्रों में अधिकांश में विरोधी भावना लगती है जो वक्रावर्तों के रूप में है और इस सीमा पर प्रकृति उद्दीप्तता के अन्तर्गत आवेगी। लेकिन यहाँ हृदय के उद्देश्य और उसकी विह्वलता को लेकर प्रकृति का दातावरण भी उसी के सम पर चंचल है—

“गगने अब धन मेह दारुण सधन दामिनि भनकइ ।

कुलिश पातन शब्द भनभन पवन खरतर बलगइ ।

सजनि आशु दुर्दिन मेल ।

कन्त हमरि नितान्त अगुसरि सङ्केत कुञ्जहि गेल ।

तरल जलधर वरिखे भर-भर गरजे धन धनधोर ॥”^{१०}

इस सम समस्त योजना में भी प्रकृति में प्रतिष्ठित सम भाव-स्थिति में उद्दाम कामना का रूप झलक जाता है। विद्यापति में प्रकृति भी यौवन के उल्लास के साथ ही उपस्थित होती है—

“भलकइ दामिनि रहत समान । भनभन शब्द कुलिश भन भान ।

चढ़य मनोरथ सारथि काम । तोरित मिलायव नागर ठाम ॥”^{११}

विरह और संयोग के पक्षों में प्रकृति का उद्दीप्तता रूप उपस्थित होता है, साथ ही इनमें बारहमासा और ऋतु-वर्णन की परम्परा भी मिलती है। इनका रूप अधिक स्वतंत्र है, इनमें प्रकृति के संक्षिप्त

१० गही; वही : ५० २९०

११ गही; वही : ५० २९१

उल्लेख के साथ भावों की अभिव्यक्ति की गई है। विद्यागति के पदों में साहित्यिक कलात्मकता के साथ प्रकृति के प्रति स्वच्छन्द सद्व्यवस्था की भावना भी मिलती है। इस पद में विद्योत्थान की अभिव्यक्ति प्रकृति के प्रति महान् सोहार्थ के साथ हुई है—

‘‘मोरादि रे श्रंगना चदिन केरि गलिश्रा

ताहि चडि करुल काक रे।

सोने चम्पु बंधए देव मोरा वाग्रस

जसो पिछा आओन छाज रे ॥’’^{१५}

१५—मध्ययुग में कृष्ण-भक्ति के अन्तर्गत पद-गीतियों का अधिक विकास हुआ है। अनेक कवियों ने पदों में कृष्ण की कथा और लीलाओं का वर्णन किया है। कृष्ण काव्य के विस्तार में पद-शैली का प्रयोग विभिन्न काव्य रूपों में हुआ है। पदों का प्रयोग कथा के लिए भी हुआ है, इस कारण इनमें गीतियों की भावात्मकता के साथ वर्णन को भी विस्तार मिला है। इन पदों में अध्वन्यता भावों की अभिव्यक्ति का रूप मिला है, साथ ही इनमें वस्तु और घटना का वर्णनात्मक आधार भी प्रस्तुत हुआ है। पीछे हम देख आए हैं कि भक्तों के लिए मगवान् की लीला भूमि और विहार-स्थली आदर्श और अलौकिक है। उसमें प्रकृति का रूप भी ऐसा ही चित्रित है। गोकुल, वृन्दावन और मथुरा पुलिन तक कृष्ण-लीला का क्षेत्र सीमित है जिसके आदर्श रूप की ओर आध्यात्मिक प्रसंग में संकेत किया गया है। यही बात तुलसी की गीतावली के चित्रकूट आदि वर्णनों के विषय में सत्य है। वर्णनशैली की दृष्टि से इनमें व्यापक संश्लेषता है, कुछ स्थलों में कलात्मक चित्रण भी है। लीला से संबन्धित स्थलों को प्रमुखता देकर स्वतंत्र काव्य-रूपों की परम्परा भी चली है। लेकिन कृष्ण-काव्य के

इस पद में क्रीड़ा की श्रुद्ध भूमि में वृन्दावन परंभक रूप गोपियों की मनःस्पन्धि की प्रतिज्ञा पड़ रही है। आगे के स्वतन्त्र रूपों में लीला-मयी भावमयता के स्वान पर उसका महत्त्व और भावार्थ की बहुता गया है। कही कही भाषों का प्रनिर्विण आ जाता है—“वृन्दावन की शोभा देखकर नेत्र प्रसन्न हो गए। रवि शशि आदि ममता प्रकाशमान नक्षत्रों को उस पर आश्रय कर दें। जिनमें लता लता कलान् है जो एक रंग रहती हैं और जहाँ यमुना नद उलकना है। उनमें आनन्द समूह परम्परा है। सुगन्ध और पराग रंग में लुब्ध झमर मनुष्य गुंज करते हैं।”^{११५} पर आगे वृन्दावन के रूपों में भावार्थ कथन है—

“रवि कल जो, न रिमाल मुझ है कर

सुखकुञ्ज पुन सम समवधा।

प्रागंद में भूम घूम दोगो विदाम भूमि

आरग की भूमि जैसे मुर राग रोर का।”^{११६}

इसी कान्तरूप दक्षित छंद में गीति परम्परा में प्रभावित होने के चिह्न वैशिष्ट्य युक्त होता गया है। मंच भावना में प्राग्भूत हैं। लीला कान्तर परम्परा की रंगि-काल के उचितों ने इस प्रकार आरंभ किया है—

“कुञ्ज मों है घाट है सीता गुणद गुणार,

तहाँ अनूठी रंगि सी भूमि कुञ्ज दुम हार।

मद हारी पानी लगे जल में भावने पात,

दा होमा को देखि कै वेदु चकरो नाद जात।”^{११७}

यह—इन्द्र काय के अंगों लीला और विहार को लेकर का की परम्परा खड़ी है। इस परम्परा में दो प्रकार के कान्तर-रूप पा

जाते हैं। एक में विहार की व्यापक भावना को लेकर चला गया है और दूसरे में विशेष रूप से रात-सीता प्रसंग रस और विहार लिया गया है। परन्तु इन दोनों में प्रकृति का प्रयोग समान रूप से हुआ है।^{१८} इनमें पृथु भूमि के रूप में लोला की उन्ना-समयी भावना का प्रतिबिम्बित करनी हुई प्रकृति उपस्थित हुई है; साथ ही इनमें आदर्श भावना भी सचिहित है। नन्ददास राग की स्थली को इस प्रकार प्रस्तुत करते हैं—'देखाओं में रमायण नारायण प्रभु जिस प्रकार है उसी प्रकार वनों में वृन्दावन सुन्दर सपेदी मुखोभित है। यहाँ जितने वृक्षों की आनियाँ हैं सभी कल्याण के समान हैं; चिन्तामणि के समान भूमि है.....। सभी वृक्ष आकाशिता कम को देने वाले हैं, उनके बीच एक कल्लाह लगा हुआ है उनका प्रकाश जगमगा रहा है, पत्र-फल-पूल सभी तो होश, गणि और मोती हैं।.....और उस कल्याण के बीच में एक और भी अद्भुत स्वर

१८ विहार-वर्णन की परम्परा में अनेक कवय-संभव हैं। पार और नन्द-दास के वही में अनेक प्रसंग हैं; नन्ददास की बानी : रसनि मंत्रणे, प्रसन्न मनः सुदुख-मनः की मनु : मा इतिदास के वदः की विजयेदराग के वदः रत्न-कर, सुन्दर कुमरी : विहार-कदम्ब, लक्ष्मीदास : सुदुख मनः, नन्ददास गिरि : सुक-मन्दरी, रत्नमन्त्री, सुदुख मनः सुदुख मनः, वसन्त रत्नमन्त्री, देवि-मन्त्र, इतिदास रत्नमन्त्री : मन्त्रमन्त्री, हरि मन्त्र देवि, रत्नमन्त्र रत्न मन्त्र, मन्त्र इतिदास : रत्नमन्त्र, मन्त्रमन्त्र, सुदुख मनः, आदि : रत्नमन्त्र (देवि) : विहार-विहार सुदुख मनः का मन्त्र मन्त्रमन्त्री : विहार-विहार सुदुख मनः, मन्त्रमन्त्रिक : और ही वदः विदु बरेवदः, रत्न मन्त्रमन्त्र के रत्नमन्त्र रत्न से रत्नमन्त्र मन्त्रों में हर क मन्त्रमन्त्र और मन्त्रमन्त्र के वद रत्न मन्त्र रत्नमन्त्र : रत्नमन्त्र, रत्नमन्त्र : रत्न रत्नमन्त्रमन्त्री, रत्न मन्त्रमन्त्र, रत्नमन्त्रमन्त्र : रत्नमन्त्रमन्त्र : सुदुख मनः रत्नमन्त्रमन्त्री, रत्नमन्त्रमन्त्र : रत्नमन्त्रमन्त्री, सुन्दर विहार :

सुशोभित है—उसकी शाखाओं, फल-फूलों में हरि का प्रतिबिम्ब है। उसके नीचे स्वर्णमयी मणि-भूमि मन को मोहती है। इसमें सबका प्रतिबिम्ब ऐसा लगता है मानों दूसरा बन ही हो। पृथ्वी और जल में उत्पन्न होनेवाले फूल सुन्दर सुशोभित हैं, बहुत से भ्रमर उड़ते हैं जिनसे पराग उड़ उड़कर पड़ता है और छवि कहते नहीं बनती। प्रेम में उमंगित यमुना तटों पर ही अत्यधिक मधुरी प्रवाहित है और उमंग कर अपनी लहरों से मणि मंडित भूमि का स्पर्श कर रही है।^{११} इस चित्र में भगवान् की लीला-स्थली होने के कारण आदर्श का रूप है जिसका उल्लेख साधना के प्रसंग में विस्तार से किया गया है। परन्तु इसकी कलात्मक वर्णना शैली का उल्लेख करना आवश्यक है साथ ही भावात्मक पृष्ठ-भूमि की व्यंजना भी इसमें लक्षित है। यह लीला का विशेष अवसर है, पर अन्य लीला के प्रसंगों में भी इस प्रकार के चित्र आए हैं। गदाधर भट्ट लीला की पृष्ठ-भूमि कालिन्दी-पुलिन को इस प्रकार उल्लिखित करते हैं—

“कालिन्दी जहं नदी नील निर्मल जन भ्राजै ।
परम तत्त्व वेदान वेद्य इव रत्न विराजै ।
रक्तपीत मित अस्मित लसित बन सोभा ।
टोल टोल मद लोल भ्रमर मधुकर मधुनाभा ।
सारन अरु कलहंस कोक कोलाहल कारी ।
अग्नित लङ्घन पक्षि जाति कटनहि नहि हारी ।
पुलिन पवित्र विचित्र रज्जि बनात मनि मोती ।
लज्जित हैं सवि सूर निवि वासर दोती ।”^{१२}

११ रसवन्धवटी; नन्ददास : पृ० अष्टमः । यह काव्य प्रदम्भितिक है, परन्तु लीला के अन्तर्गत होने से यहाँ इसका उल्लेख किया गया है। ऐला हंस में वन गीतियों से संयोजित है और इनमें संगत-त्मक प्रवाह भी है।

१२ बासी; गदाधर भट्ट : पद ३, ४

इस विहार की आधार-भूमि के आदर्श-चित्रण में आनन्द व्यंजना निहित है जो स्थिति के अनुकूल है। यह उत्थास की भावना परिस्थिति के सम पर प्रकृति के किना-कलापो से और भी प्रतिष्ठित जान पड़ती है—‘विहार की लीला स्थली में कुंज कुंज इस प्रकार बने हैं मानों मस्त हाथी हों पवन के संचरण से लताएँ तुरंग के समान नृत्य कर उठती हैं; अनेक फूल पुष्पित हो गए हैं, मानों वृन्दावन ने अनेक रंग के वस्त्र धारण किए हैं।’^{१९१} इस चित्र में कलात्मकता के साथ भाव-व्यंजना है जो आरोह के आशय पर हुई है। रास के अवसर पर नन्ददास ने प्रकृति को भाव स्लास में प्रस्तुत किया है। इस लीला-भूमि में परिस्थिति के उपयुक्त आन्दोल्लास को प्रकृति ध्वनित करती है—

‘छवि सौ फूले अमर फूल अग लगति लुनाई ।
मनहुँ मरद की छग छयाली, बिहगति आई ।
ताही छिन उड़गन उड़िन, रन रास सहायक ।
कुकुम मटित त्रिपा वदन, जनु नागर नायक ।
कोमल किरन अरुणिमा, वन में बगारि रही थीं ।
मनगिन खेल्यो पाय पुमहि गुरि रहयो गुलाल गी ।
मंद मद चल चारु चंद्रमा, अग छुरि पाई ।
उभरत है जनु गमारमन, त्रिप-कोरुछ आई।’^{१९२}

इस चित्र की शैली कलात्मक और भाव व्यंजक है। आमलागवत के रास प्रसंग के अनुकूल पर होकर वा इस याचना में गति के साथ अना मोन्दर्य भी है। यह प्रकृति का यातारण्य अपने मोन्दर्य के साथ उमर के महान अवसर का संकेत भी देता है जो भक्तों के भगवान् को चिरनन लीला का एक माग है।

१९१ वनविहार लीन ; भूषण : ११, १४

१९२ एल ६०, नन्द० : प्र० अ० १०

(i) रास और विहार प्रसंग के अन्तर्गत प्रकृति के प्रति साहचर्य-भावना का रूप भी मिलना है। इसका इस दिव्य प्रसंग में विशेष अवसर नहीं है। रास के अवसर पर भक्तों के अहं-सहचरण की भावना काफ़ी दूर करने के लिए दृष्टिक निर्योग की कल्पना की गई है। इस स्थिति में मानवीय सहज भाव-स्थिति में गोपियों कृष्ण का पता दूधों आदि से पूछती किरती हैं—हे मंदार, तुम तो महान् उदार हो। और हे कस्थीर, तुम तो वीर हो और बुद्धिमान भी हो। क्या तुमने मत-हरण धीरगति कृष्ण को कहीं देखा है। हे कदव, हे घाम और नीम, तुम सब ने मौन क्यों धारण कर रखा है। बोलते क्यों नहीं। हे वट, तुम तो सुन्दर और विशाल हो। तुम ही इधर-उधर देख कर बताओ।^{१२३} यह प्रसंग भागवत के आधार पर उपस्थित किया गया है। परन्तु नन्ददास में यह स्थल संक्षिप्त है साथ ही अधिक स्वाभाविक है। हम देख चुके हैं कि सद्गुणभूति के वातावरण में प्रकृति के प्रति सहचरण की भावना में उससे निकट का संबन्ध स्थापित करना जन-गीतियों की प्रवृत्ति है। काव्य में प्रकृति के प्रति हमारी सद्गुणभूति उससे सहज संबन्ध उपस्थित करती है और यह भावना काव्य में जन-गीतियों से प्रदण की गई है। भक्तों के पदों में इसके लिए अधिक स्थान नहीं रहा है। फिर भी साधक के मन का कवि प्रकृति के इस संबन्ध के प्रति आकर्षित अवश्य हुआ है। सर इसी विरह प्रसंग के अवसर पर गोपियों की मनःस्थिति को प्रकृति के निकट सहज रूप से संवेदनशील पाते हैं। गोपियों वियोग-वेदना में प्रकृति को अपना सहचरी मानकर जैसे पूछती हैं—हे वन की वल्लरी, कहीं तुमने नंदनन्दन को देखा है। हे मालती, मैं पूछती हूँ क्या तुने उस शरीर के चंदन की सुगन्ध पाई है।...मृग-मृगी, डुम-बेलि, वन के सारस और पक्षियों में किसी ने भी तो नहीं बताया।...अच्छा तुलसी तुम्हीं बताओ, तुम

तो सब जानती हो, वंद धनश्याम कहाँ है ! हे मृगी, तू ही मया कर के मुझसे कह.... हे हंस तुम्हीं छिर बताओ ।^{२४} यह प्रसंग जैसा कहा गया है भागवत के अनुसरण पर है; परन्तु सूर ने इसको सहज वातावरण प्रदान किया है जो पदों की भावात्मकता से एक रस हो जाता है । यहाँ गोपियों का बार-बार उपालम्भ देना—

“मृग मृगिनी द्रुम यन सारस खग काहु नहीं बतायो री ।”
स्थिति को अधिक सहज रूप से सामने रखता है, और ‘गोद पसार’ कर प्रकृति के रूपों ‘मया’ की याचना करना अधिक स्वाभाविक भाव-स्थिति उत्पन्न कर देता है ।

§ ७—रास तथा विहार आदि प्रसंगों के अन्य प्रकृति-रूपों की विवेचना या तो आध्यात्मिक साधना के अन्तर्गत की जा चुकी है या अन्य प्रसंगों में उद्दीपन-विभाव के साथ की जायगी । परन्तु यहाँ प्रकृति-सादृश्य इन पद-गीतियों के समस्त विस्तार में प्रकृति के प्रति सादृश्य भावना का जो स्वच्छंद रूप मिलता है उसका उल्लेख कर देना आवश्यक है । अभी रास के प्रसंग में इसका उल्लेख किया भी गया है । रास और विहार संयोग के अन्तर्गत हैं । परन्तु प्रकृति के प्रति हमारी सहानुभूति उत्पन्न वियोग के क्षणों में ही उससे अधिक निकट का संबन्ध स्थापित करती है । गोपी विरह में प्रकृति उद्दीपन के रूप में तो प्रस्तुत हुई ही है, परन्तु उसी प्रसंग में गोपियाँ अधिक संवेदनशील होकर उससे निकटता का अनुभव करती हैं । इस क्षेत्र में सूर की संवेदना गोपियों के माध्यम से अधिक व्यक्त तथा सहज हो सकी है । सूर की गोपियाँ प्रकृति को भी अपनी व्यथा में भावमग्न पाती हैं । उनके सामने यमुना भी उनके समान विरह-व्यथा से व्याकुल प्रवाहित है और इस माध्यम से वे अपनी मनःस्थिति का प्रतिबिम्ब प्रकृति पर छाया देखती हैं—

“दिविश्चरति कालिंदी अनिकारी ।

अश्वे पथिक कद्विषे उन हरिषो मईं विरह बर जारी ।

मन पर्यंक ते परा परधि धुकि तरंगवलक नित भारी ।

तट शरू उरचार चूर जल परी प्रसेद पनारी ।

विगलिन कच कुच कास कुशिन पर पंकज काजल सारी ।

मनमे भ्रमर ते भ्रमन कित है दिशि दिशि दीन दुखारी ।

निशि दिन चकई चादि बकत है प्रेम मनोहर हारी ।

सुरदास प्रभु जोई समुन गति सोइ गनि भई हमारी ॥११॥

इस प्रकृति रूप में गोपी की भावना का सादृश्य स्थापित हुआ है। इसमें राधा आसरे का आधार लिया गया है और वह भारतीय काव्य की अपनी प्रवृत्ति है। इस ओर संकेत किया जा चुका है कि भारतीय साहित्य में भाव-व्यंजना को वाद्य अनुभावों के आधार पर व्यक्त करने की प्रवृत्ति रही है। इस कारण कवि की भावना को इसी आधार पर अधिक उचित रूप से समझा जा सकता है। अन्यथा कवि के प्रति अन्याय होना सम्भव है, जैसा कि कुछ आलोचकों ने किया भी है। इसी प्रकार का सदानुमूनि पूर्ण वातावरण पूरा वादल को लेकर उपस्थित करते हैं। गोपियों उसके प्रति अपना सौंदर्य स्थापित करती हुई परदेसी कृष्ण का उल्लास देती हैं और हम स्थिति में जैसे वे अपनी शानुमूनि का निकट मधुमत्त में पानी है - “वे बादल भी बरसने के लिए या गर, है नंदनन्दन, देखो तो मही ! ये अपनी अधि को समझकर ही प्राकाश में गरज घुमड़कर छा गए हैं। है मति, कस्त है ये ता देव एक के पास है और फिर दूसरे के मेवक भी है। फिर भी ये चातक तिर परीक्षा थी व्यथा को समझकर अपनी दूर से धाए हैं और देखो शोने तृणों को हरा कर दिया है। लताओं का हर्षित कर दिया है और मृतक दादुरों को जीवन दान किया है। सपन नीड़ में पत्तियों को

विभिन्न करते उनका मन भी दमन कर दिया है। दे गयी आत्मी चूक
 १। कुछ जान पड़ती नहीं, दूर ने बहुत दिन लगा दिए। समक-
 १। समक में तो मधुवन में बसकर हमें मुखा दी दिया।^{१२४} इस वहाँ
 के मधुवन विषय में, बादलों ने भी भी नहीं, बल्कि समस्त प्रकृति के प्रति
 मरिचों की भावप्रवणता प्रकट हो उठी है। इसमें भारतीय जीवन
 के भाव वहाँ का सम्बन्ध भाग्य हुआ है। वहाँ पर स्थल गुरु में
 प्रवेश है, परन्तु गुरु का भारक महागुरुता का साक्षी है। इस
 विषय में उद्योग की भावना विस्तृत नहीं इसमें प्रकृति सहज तथा
 महागुरुतापूर्ण वातावरण को, उत्प्रेषण करती है।

क इसमें सम्बन्ध प्रकृति के प्रति उदात्तता की भावना का रूप
 कालों की भावना आना है। उदात्तता की भावना में स्नेह की एक
 सम्मोह व्यजना की क्षिति रहती है। अमर गीत में
 यह भावना प्रकृति के प्रति अनेक प्रकार से व्यक्त हुई है। परन्तु इस
 प्रकार का रूप विशद के प्रसंग में अन्यत्र भी आया है। गुरु की
 गोविन्द मधुवन को उदात्तता देती है—

“मधुवन गुप्त । इन रहन हरे।

विरह विषाग स्वाम सुदूर के ठाढ़े क्यों न जरे।

१६ बहू; बही; १६ १७१२ १६ बहूत भावमयक १६ है—

“बहू १६ बहूतक वर्णन आए।

आत्मी प्रवृत्ति जनि नैदवदन मरिचि गगन धन धर।
 कादयत है सुरलोक वसन सखि लेखक सदा पर।
 चलन भिन्न की वीर जानि कै तेव तहाँ वे था।
 वृष विष्ट हारि हरि वेली निजि दाहुर सुवक विवा।
 सन्ने निवड नीड़ तन निजि सखि पक्षिणह मन भ।
 समुद्रत नहीं चूक सखि अरनी बहुने दिन हरि लाए।
 सरदास प्रभु रसिक शिरोमणि मधुवन वसि विरदाए।”

हुम हो निलज लाज नहि तुम कह फिर सिर पुहुप घरे ।
 शश तिवार अरु वनके पलेरु अधिक धिक् सवन करे ।
 कौन काज ठाढ़ रहे वनमे कहि न उकठि पर ॥^{२७}

गोपियों के इस उपालंभ में मधुकर के प्रति जो आत्मागत की भावना है वह व्यापक सहानुभूति के वातावरण में ही सम्भव है। परन्तु इस प्रकार की भावना अमरगीत के प्रथम में व्यावृत्ति और वर्गोक्ति के आधार पर व्यक्त हुई है। इस प्रसंग की उपालंभ की भावना कृष्ण के प्रति मधुकर के व्याज से दी गई है।^{२८} गोपियों कृष्ण के प्रति अपने प्रेम की अटूट लगन का उपालंभ के माध्यम से व्यक्त करती है—

“रहु रहु मधुकर मधु मनगरे ।

कौन काज या निर्गुण सो फिर जीबहु वान्द हमारे ।

छोटत पीत पतंग कीच में नीच न अग सभारे ॥

बारबार सरक मझि की अमर रत उधारे ।

हुम-बली हमहूँ जानत हो जिनके हो अलि धारे ॥^{२९}

इस भाव-स्थिति में प्रेम, ईर्ष्या, विश्वास का सम्मिलित भाव उपालंभ के रूप में व्यजित हो उठा है। आगे उपालंभ में व्याज और व्याकुलता प्रकृति के माध्यम से अधिक व्यक्त हुई है— यह मधुकर भी किसी का मत हुआ है। चार दिन के प्रेम व्यवहार में रस लेकर प्रत्येक चला जाता है। केवल मालती से मुग्ध होकर अन्य समस्त पक्षियों को छोड़ देता है। कमजोर शक्ति वियोग में भी व्याकुल हो जाता है और केवल की कितनी व्यथित हो उठती है।^{३०} इसमें गाँवों ने

२७ बह : बह : पद २७२६

२८ इस अमर-गीत संतानी व्यावृत्ति के विवर में ‘कृष्ण-कान्य’ में अमर-गीत के ‘मधुकर’ में से उक्त का मत अधिक स्पष्ट हो सके है।

२९ अमर.० : पद.०, पद २९१०

अपनी मनःस्थिति में प्रकृति के साथ स्थान-स्थान पर अपने को भी मिला दिया है—

“छोंड़न नेहु नाहि मैं जान्यो ले गुण प्रगट नए ।

नूतन कदम तमाल बकुल बट परसत जनम गए ।

भुज भरि मिलनि उदत उदास हूँ गत स्वास्थ्य समए ।

भटकत फिरत पातहुम बेलिन कुसुम करञ्ज भए ॥

सर विमुख पद अंजुज छोंड़े विषय निमित्त बर छए ॥”^{१०}

अपनी आत्मविस्मृति स्थिति में गोपियों पुष्पों के साथ प्रत्यक्ष रूप से अपनी बात भी कहने लगती है। इस प्रसंग में एक स्थल पर गोपियों अपने मन की भूँभलाहट को इसी प्रकार व्यक्त किया है—

“मधुकर कहा करे की जाति ।

ज्यों जल भीन कमल मधुपन को छिन नहि प्रीति एटाति ।

कोकिल कपट कुटिल बापस छलि फिरि नहि बह वन जानि ॥”^{११}

इन उदाहरणों में जो प्रतारणा का आरोप किया गया है वह भी महज निकटता को ही व्यंजित करता है। यह समस्त आक्रोश और अपासंभ इसी भाव को लेकर चला दे।

ए—इस प्रकार के प्रकृति रूप अल्प वचनों में नहीं मिलते हैं। इन स्थलों पर प्रकृति का केवल उद्घोषण रूप सामने आ रहा है। कदा-

चित् स्वर के अनुकूल्य पर तुलसी ने ‘गोपावली’ में

४३५

राम के चढ़ो के मायम ने बौशल्या की व्याप को

व्यक्त किया है। बौशल्या क्या है—

“आली ! ही इन्द्र मुनारी केने ।

लेन दिने भरि वनि को दिन, मातु हेतु मुन केने ।

१०. बरी, बरी, ५२ २५५३

११. बरी, बरी, ५२ ६०६५

बार बार दिनदिनान हेरि उठ, जो बोले कोठ द्वारे ।

अंग लगाइ लिए चारे तैं, कहुनामय सुत प्याने ।

सोचन समल सदा सोचन से, खान पान बिसराए ।

चितवत चौकि नाम मुनि, सोचन राम मुरति उर लाए ।^{११३६}

परन्तु इस अनुकरण में भी तुलसी की व्यंजना अत्यन्त भावपूर्ण और विषमय है। इसमें पशुओं की मानव के साथ सहानुभूति को व्यक्त किया गया है और साथ ही उनके अनुभावों का सजाय विषय भी हुआ है। चूड़े आदि पशु मानवीय सम्पर्क में विषेग का अनुभव करते देखे जाते हैं; यह प्रतिदिन के जीवन का सार है जिसके अध्ययन से कवि ने भाव-नादात्मक स्थापित किया है।

११८—भक्त कवियों के पदों में विषेग और संयोग के साथ जन-प्रसन्नित श्रुत के परिवर्तन दृष्टों का आशय भी लिया गया है।

हम कह चुके हैं कि समुक्त काव्य में श्रुतों का वर्णन रुढ़िगत हो चुका था। भक्त कवियों ने इस परम्परा के साथ जन-गीतियों के उन्मुक्त वाता-

वरण का भी आशय लिया है। इनकी प्रमुख प्रवृत्ति प्रवृत्ति-रूपों को उद्दीप्त-विभाव के अन्तर्गत लेने की रही है। पद गीतियों में इनको अलग काव्य-रूप भी नहीं मिला है, अन्य वर्णनों के अन्तर्गत ही सम्मिलित किए गए हैं। आगे चलकर रीति-कालीन परम्परा में इन वर्णनों ने एक निश्चित रूप ग्रहण किया है। इन वर्णनों में श्रुतों तथा मानों का क्रम भी स्थापित नहीं हुआ है और जो श्रुत अथवा मान अधिक प्रभावशील है उसी को प्रमुख रूप में ग्रहण किया गया है। इन श्रुतों में पावस और वसन की प्रमुखता है। मूल तथा अन्य कवियों ने इन्हीं का वर्णन किया है। इस काल में श्रुत-वर्णन की

१११ गीता०; तुलसी : भरी०, पद
दूसरे प्रकार से व्यक्त किया गया है।

११२ भक्त की

परम्परा मिलती है, नन्ददाम में 'विरह-मंजरी' में चारह मासों का वर्णन किया है। परन्तु यह साहित्यिक परम्परा पद-गीतियों की उन्मुक्त भावना के आधार पर नहीं चली है।

क—इन दोनों ने मंदन्धिन भक्ति पद साहित्य में अन्य काव्य-रूप भी विकसित हुए हैं। इनमें पावत ने मंदन्धिन भूषा या हिडोला; और वसंत ने संबन्धित बर्चन, पाग तथा हंगली के काव्य-रूप हैं। इनका प्रकृति से अधिक संबन्ध नहीं

है; इनमें जन भावना का उल्लसित रूप सन्निहित है जो प्रकृति के उद्दीपन विभाष में मानवीय भावना में अधिक सम्पर्क रखता है। इन वर्णनों में प्रकृति का रूप उद्दीपन की प्रेरणा के अर्थ में या उल्लेखों में आया है या परोक्ष में ही रहता है। साहित्यिक परम्परा के श्रुत-वर्णनों में भी केवल मानवीय क्रिया कलाप, हास उल्लास, व्यथा-विलाप सामने आता है। परन्तु पावत ने संबन्धित हिडोला तथा भूषा में वातावरण कुछ अधिक गूढ़त्व है। इनमें उल्लास की भावना जन जीवन की उल्लास भावना में अधिक संबन्धित है। इनके द्वारा प्रस्तुत आ यात्मिक वातावरण की ओर संकेत किया गया है। आगे चल कर मुक्तकों की गीति-परम्परा में इन रूपों का विकास नहीं हुआ है। इसका कारण है। श्रुत-वर्णन और वारहमासा के काव्य-रूपों में इनको मिला लिया गया है; और उल्लास के स्थान पर क्रिया कलापों की योजना अधिक होती गई है। इस सीमा पर भक्त कवियों और गीति कवियों में अन्तर है। इन श्रुत संबन्धी उत्सवों में भक्त कवियों ने मानवीय भावों को प्रकृति में प्रतिबिम्बित किया है। प्रकृति पर मानवीय उल्लास प्रतिबिम्बित है। इसके विपरीत गीति-काव्यों में प्रकृति के संकेतों के आधार पर मानवीय उद्दीप्त भावास्थिति के अनुभावों को प्रमुखता दी गई है। कभी-कभी भक्त कवि प्रकृति का रूप उपस्थित कर के उल्लासमयी भावना का संकेत अत्यल्प रूप से ही देता है—

‘मन पर श्याम घटा पुर आई ।

नेलीये दामिनि खुट्ट दिशि खोपत लेा तुरंग मुहारे ।

तपन ह्याय कोकिला कूजन चलन पवन मुग्धारे ।

सुन्दर अनिमग्न सधन कुंज में मीरम का आपकारे ।

विहगन रनेन पौन चमलन की जलघर सीनलारे ।

नन नागर तिरिधरन छुपीनो कृष्णदास बलि जाई ॥१७३

दृष्टावश ने हमें सन्निभता के आधार पर ही भार-व्यंजना की है; यहाँ प्रहृष्ट और मानवीय भावों में प्रत्यक्ष समानान्तरेता नहीं प्रस्तुत की गई है। परन्तु इन भक्त कवियों की प्रगुण प्रशुति प्रहृष्ट की उत्कृष्टता की दृष्टावश के समस्त मानवीय भावना के उत्प्लान का रखने की चेष्टा की है। परमानन्द दास कहते हैं—‘बादल पानी भरने का बने हैं नागों श्वर से धिखी श्याम घटा को देग कर सभी को उल्लास हुआ। दादुर, मीर और कोकिला कीलादल करने हैं। बादलों की श्याम छवि में इन्द्र-घनुष और बड़ों की पक्षि को यामा अधिक मुग्न कर है। पनश्याम आनी मंडली के गाय कदंब वृक्ष के नीचे हैं। बेगु बजरी है और अमृत तुल्य स्वर में मुग्ध तथा आकाश के बादल साय गरजते हैं। मन भाई श्रुतु आई और सभी जीव कीड़ा मग्न हैं ॥१७४ इन विषय में वर्ण का दृश्य स्वाभाविक है और मानवीय उत्प्लान के सम पर उपस्थित हुआ है। भक्त कवियों ने साहित्यिक परम्परा का पालन किया है, पर उनके सामने दृश्यों की स्वाभाविक रूपों की कहरना भी रही है। यह इन्द्र-रोष के प्रसंग में मेघों का वर्णन सहज उद्गार पर करते हैं—

‘गरज गरज पन पैत छावै, वरक

जावै ।

नर नारी सब देखत ठाढ़े,

जे काढ़े ।

३३ कोर्वनसंग्रह, कृष्ण

३४ कोर्वन

विशेषता है। इस प्रसंग में भाला जीवन का सद्म चित्र है —

“चराचर वृन्दावन हरि गार्ह ।

कीड़ा करना जहाँ तहाँ सब मित्रि आनन्द बड्ड बडाड ॥

चंगार गद्दे रोषा बनबीधिनि देखी अति चहुनाड ।

कोउ गद्द भालगार्ह उन पैगन कउ गद्द बछुन निगाड ॥

भंशोरड शोचल समुनावड अलिहि परम सुहराड ।

गूरपान नव वैठि बिचारा सखा कहा निरमाड ॥३३॥

कहा कर लौटने समय खानों का तथा मायों का उल्लास तथा धमका भी कुछ स्थलों पर व्यक्त हुई है। परन्तु माता को भारता के कारण इस परम्परा का रूप गुरु चारण काव्य के उन्मुक्त वातावरण में विकसित नहीं हो सका।

मुक्तक काव्य परम्परा

ईद—गोविन्दों की वद सौगों और मुक्तकों की कवित्त संख्या दोनों में समानता है और भेद भी है। दोनों में एक ही प्रथम, एक ही द्वितीय और एक भाषा-विधि पर ध्यान केन्द्रित किया जाता है। एक पद में जिस प्रकार भावों की एक स्थिति प्रथमा बिज के एक ही प्रकाश को प्रत्यक्षता की जाती है उसी तरह मुक्तक छंद में एक वाक्य को लेकर ही भाव या विचार का प्रस्तुत किया जाता है। परन्तु पद में व्यक्त भावों का आधार अधिक प्रमाण कलात्मकता के बिना भावों की तुलना में स्वतन्त्र रहता है। इसमें अलंकार प्रयोग किया गया है परन्तु भाव को अधिक स्पष्ट करने के लिए। इसमें एक ही वद सौगों की भावना के रूप में व्यक्त है। वद सौगों की भावना के रूप में व्यक्त है। वद सौगों की भावना के रूप में व्यक्त है। वद सौगों की भावना के रूप में व्यक्त है।

है। परन्तु मुक्तक छंद आने प्रवाह में कलात्मक होना है, वह कुछ रुक-रुक ठहरकर चलता है। ऐसी स्थिति में उसमें भावों को चित्रमय, कलामय करने की अधिक प्रवृत्ति होती है। हिन्दी मध्ययुग के मुक्तक काव्य में यह प्रवृत्ति बढ़कर ऊहात्मक कथन की सीमा तक पहुँच गई है। मिस्र पद में भावों के केन्द्र बिन्दु से आरम्भ करके समस्त भाव-धारा को उसीके चारों ओर प्रगुम्फित कर देते हैं जबकि मुक्तक छंद में किसी प्रसंग, किसी घटना या भाव स्थिति को ही कलात्मक ढंग में आरम्भ करके, अन्त में उसीके चरम क्षण में छोड़ देते हैं। मुक्तक छंदों की इस गठन में उसके अलङ्कृत और चमत्कृत प्रयोग का इतिहास दिया है। मुक्तक छंदों में कवित्व और सवैया के साथ बरपै तथा दोहा भी स्वीकृत रहे हैं, वरन् इनका प्रयोग पूर्व का है। इन दोनों छंदों का प्रयोग काव्य शास्त्र के प्रथो म दुष्प्रा है या उपदेश आदि के लिए। कवित्व और सवैया का प्रयोग मुक्तकों के रूप में भक्ति काल के तथा रीति-काल के स्वतंत्र कवियों के द्वारा किया गया है। ये कवि एक ओर भक्ति-काव्य के प्रभाव में हैं और उसकी परम्परा से प्रेरणा ग्रहण करते हैं; दूसरी ओर रीति कालीन साहित्यिक रुढ़ियों से भी प्रभावित हैं। दूसरी परम्परा के अनुसरण से इनमें चमत्कार की आलंकारिक भावना अधिक होती गई है।

§ ६—जिन कवियों ने भक्ति-भावना को मुक्तकों में व्यक्त की है उनमें भी प्रवृत्ति का उद्घोषन-रूप अधिक है। परन्तु इनमें कुछ बिज-
 वन-वाग और ऐसे अवश्य हैं जिनमें प्रवृत्ति के रूप की प्रगुणा है। इन रूपों में विवेक आदि की भाव स्थिति अनभिनिहित रहती है। ठाकुर कवि पावन की उमड़ी घटाओ के साथ मेरना को भी भक्त कर देते हैं—

भजनना आगियाँ छुड़ा दननाय चरम काकी अरी पेनी ली।
 अन्नभार भिजाँ छुकर मर्या दही दिये मेहन देनी ली।

कवि ठाकुर वे विष दूर वसै उन भैन मरार मरोरती सी ।
 यह पीन न पावनि आवाँत है फिर पाविनी पावस फेरती सी ।^{१७३८}
 इस वगुन में पावस की उमड़नी घटा के सम पर व्यथा की
 व्यजना की गई है । ठाकुर के दूसरे प्रकृति वर्णन में भावात्मक
 व्यजना को अनुभावों के का में दृश्य के समष्टि रचने की आवश्यकता
 भी नहीं पड़ती । बादल की उमड़न तथा क्षमिनि के चमक के साथ
 बिनी की पुकार और रिमझिम वर्षा स्वतः ही—'रटै व्यासी परदेश
 पापी प्राण तरसतु है' के द्वारा समस्त भाव व्यजना को प्रस्तुत कर
 देती है ।^{१७३९} चित्रण शैली की दृष्टि से इन समस्त वगुनों में उल्लेखा-
 त्मक तथा व्याप्त सखिष्ट योजना मान्य है । इन कवियों की उन्मुक्त
 प्रेम-भावना में मानवीय संबंध ही प्रधान है, इसलिये प्रकृति को विशेष
 स्थान नहीं मिल सका है । कहीं किसी स्थल पर ही सहायुभूति पूर्ण
 संबंध में प्रकृति आ सकी है । रीति परम्परा के प्रभाव के कारण भी
 यह रूप अधिक नहीं आ सका है । एक दो स्थलों पर रसखान और
 घनानन्द की प्रेम भावना के प्रेम प्रसार में मोकुल तथा बहों की प्रकृति
 के प्रति आत्मीयता की भावना व्यक्त हुई है । रसखान पूज भूमि
 के प्रति अत्यधिक आत्मीयता प्रकट करते हैं—

“मानस हीं तो चढ़ी रसखानि बहीं प्रज मोकुल गाँध के स्वारन ।
 जो पशु हीं तो कड़ा बस मेरां चरीं नित नन्द की धेतु मेंभारन ।

३४ शतक; ठाकुर : छं० ५०

३५ गरी; गरी : छं० ५२—

“और दोरि दमकि दमकि दुर क्षमिनि बौ दुन्द देन दसईं रिखान दरसतु है ।
 धूम धूम बहरी बहरी गन बहगत बेदि बेदि बेदि बोर बनो सोर सरसतु है ।
 ठाकुर बहव भिन्नीकि पीकि पीकी रटे व्यासी परदेश पापी प्राण तरसतु है ।
 भूम भूमि भुकि भुकि भूमकि भूमकि बसो रिमझिमि अलङ्क बरसतु है ।”

पाहन हों तो बरी गिरि को जो घग्घो कर लख पुगन्दर धारन ।
जो खग हों तो बसेरो कर्गों मिलि कालिन्दी कूल कदम्ब की डारन ॥४०॥
अपने प्रिय को लेकर रसमान की यह आर्चिता वृज के 'गिरि, धेनु,
खग और कदम्ब' से निकट संबंध स्थापित करने के लिए आकुल है।
प्रकृति के प्रति सहानुभूति तथा उसके सद्चरण की आत्मीयता को लेकर
बोधा की विरहिणी आत्मा ककिल को उपात्मन देती है—
'रसालों के घन में बैठी हुई री कांयल, तू आधीरात में अज्ञात
स्थान से रण के समान प्रचारती है। तू नाहक ही विरहिणी नारियों
के पीछे पड़ी है और उन्हें लूकों से जतानी है।' इस उक्ति पर रीति-
कालीन प्रभाव प्रत्यक्ष है। यह उपात्मन आंधक सहज हो जाता है,
जब बोधा की विरहिणी कोकिल से कहती है—

“कूक न माध कोदलिषा करि करि तेह ।

सागि जात बिरहिन के दूबरि देह ॥”

पर इसमें उक्ति का वैचित्र्य न हो, ऐसा नहीं है। साथ ही कवि प्रकृति
से भाव-साम्य स्थापित करके उसके माध्यम से वियोग लक्षित
करता है—

“लीने संग भ्रमरिऐ भइस वियोग ।

रीवन फिरत भँवरवा करिके सोग ॥”४१॥

व्याजंक्ति के माध्यम से यह व्यंग्यना सुन्दर है, पर ऐसे स्थल इन
कवियों में कम हैं।

§ १०—मुक्त परभरा के कवियों ने कृष्ण-लीला शयवा नायक-
नायिका के प्रसंग को लेकर अनेक छन्द लिखे हैं। इनमें हास-विलास,
वियोग-व्यथा आदि का रूप उपस्थित हुआ है।
१४-भूजि इन स्थलों पर प्रकृति केवल उद्गीतन रूप में आ

सही है। अभिरास कवियों ने कृष्ण भक्त-कवियों ने अनुसूचित पर प्रसंगों को चुना है परन्तु इन्हींमें श्रुतं कृत तथा चमत्कार शैली की विशेष कवियों की अवनति है। ^{४२} उन सब में शत्रु अथवा स्वामी का दर्शन उत्प्रेषणों में हुआ है और उनमें भी चमत्कार की भावना ही अधिक है। गायत्री भावनाका ये गीता पर श्रीकृष्ण की मुक्त दास विनायक का समावेश अधिक हुआ है। यमुना पुलकन को कवि इन प्रकार उल्लिखित करता है—

“जनुना पुनिन माः नलिन मुमंभ लै ले,
गोभल समीर चगी दई चई छंग ले ।
दूनां हे दिनिच कुन मुज्ज नपुन पुंनः
कुनमि नैज त्रिस पीप निन च ॥ ५ ॥
हाम पदेहाम वस दंदन प्रण ॥ वम,
मुपराई पैर लेन नैनन नी कोर त ।
गधिकार वमण प्रीति दिनु किनु नई ॥ ६ ॥
गौरे मनेर मोरियेने नेदकार ते ॥ ७ ॥

इस दर्शन में प्रकृति का उपयोग तो परमेश्वर मानने मान है, जिसका फेहर तो निराश है। यह प्रकृति इन कविनों में मनी बाल्य की भी पाई जाती है।

ई ११—मणि काष्ठ में विद्या के आदर्श बन, नूतनी तथा
विद्योत्पादिका का उत्कर्षण करना होता है। इनका प्रथम मुख्य कार्य
में हस्तक्षेप करने में विवश होता है, जो इनमें हस्तक्षेप करने का प्रयत्न

४२ ऐसे कुछ वस्तुओं के समूहों के निम्न प्रकार का व्यवहार;
समूहगतः १. सामान्यतः, निर्देशः दी गयी है; अर्थात् २. जो उचित है
विशेषण है।

४१ सङ्ख्येय ०३ अर्थ ० ३

अधिक नहीं मिलती।^{१४} गर्जन की दृष्टि में इनमें जो बड़ी प्रकृति पाई जाती है, इन दुर्लभ वाग्यों में शूद्र-वर्णों तथा वृद्धों की वाग्दमनः व मग्न अधिक पाई जाती है। इनमें प्रकृति अधिकतर टटपान विमल के आशयों में दुर्लभ हुई है। ऐसी के विचार में समकार की प्रकृति अधिक है तथा किदा-व्यग्राहों की चेष्टना अधिक की गई है। परंतु इनका मूल विचार धाम की बात है, जैसे कुछ स्थलों पर सुन्दर विचरुणों की दर्शन-वर्ण भी दो मकी है। इनमें भावामक सामान्य वगैरह है। प्राग्भूत में कहा गया है कि वाग्दमनः की दमन का मूल जन तीक्ष्णों की उन्मुक्त भावना में है। इन स्थानों की भाषा धारा में विचरुणों की व्यापक साथ परिवर्तिन होते काल का मग्न और उसकी विमल की प्रतीति मिलकर आई थी। व देव नाम का प्रमुख रूप देव के आधार वह आगे दिव का वाद कर लेती है और उसके निद विकल हो उठती है। प्रकृति में वरीय होंते काल और वरिष्ठात होंते रूपों के साथ विचरुणों की प्रगल्भा के साथ भावी होने जानें है; और इस में स्थिति में वह अग्रनी संवदना प्रकृति के प्रति भी मदातुभूषीयज्ञ हो उठती है। इस प्रकार उसे कभी वह अग्रनी मनःस्थिति के सम पर जान पड़ती है और उस समय वह भी दुःखी तथा विह्वल उदरिष्य होती है। संयोग की स्थिति में यह भावप्रवणता नहीं होती, जैसे इ-में प्रकृति उत्साह में प्रवृत्त होती है। विरोध की भावना के साथ वह विरंगिनी की व्यापक की मात्र ही करती है ऐसी स्थिति में विचरुणों प्रकृति के प्रति उगलनर्थात भी होती है। स्वच्छंद रूप से प्रकृति में भाषों की व्यापक, उस का उदीमन रूप और उसकी सद्व्यवस्था भावना वाग्दमनः के उन्मुक्त वातावरण में मिलती है, और यह सब प्रकृति पर मानवीय भावों का

^{१४} इस प्रकार के वाग्यों में शूद्र-वर्णों की; अथवा : विवेक; शूद्र-सिंह का, अथवा विवेक माना है।

प्रसार है। आगे चलकर इस परम्परा में प्रकृति की समस्त भावना रुढ़िवादी उद्दीपन-विभाव के अन्तर्गत जड़ बननी गई। हम देख चुके हैं कि वारहमासों को निर्यासित, सूखी कवियों तथा अन्य प्रेमी कवियों ने भी अपनाया है। भक्त कवियों ने परम्परा रूप से इसका नहीं अपनाया है। लेकिन मन्ददास के वारहमास से प्रकट होता है कि यह परिपाटी बराबर चलती रही है।^{४५}

क—मुक्तक काव्यों में वारहमासों के अन्तर्गत, जैसा कहा गया है प्रकृति का रुढ़िवादी रूप अधिक है, पर कुछ स्थल ऐसे अवश्य हैं जिनमें भावों के सम पर ठोस उपस्थित किया गया मुक्तकों में एक है। कवि राधा और कृष्ण के माध्यम में नायक-नायिका प्रसंग में जैन मास में वर्णन आरम्भ करता है—‘चारों आर्य वृक्षों पर लगे सुखांभिन हैं; पुष्प सुगन्धिन हैं, पवन अनिष्टाय मंद-गति से प्रवाहित है। मधुर मत्त मकरंद रसित है और कुंजों में गुंजार करता है। गोना भेना मधुर स्वर करते हैं; कोकिला कोलाहल करती है, बज्रों में भीर नाचने हैं। प्रिय, ऐसे समय विदेह की चरचा अपने में भी मूलकर नहीं करनी चाहिए।’^{४६} इस वर्णन के अन्तिम उल्लेख से समस्त वातावरण भावात्मक हो गया है। अन्यत्र जन-गीतियों की भाँति काल से संबन्धित प्रमुख रूप या विशेषता का उल्लेख करके प्रकृति के सामने विरह-व्यथा आदि को प्रस्तुत किया गया है—

‘लगन असाढ़ गाढ़ सुदि पनी, विरह अगिन अंगर पर जरी।

रगो रगो पवन चक्रु चहुं बोरनि, लो लो जरी जानि भक्तभोरलें।’^{४७}

‘जेड लागे उठे हूँ ते अँवर उमड़े घरी,

घरी भरि प्यारी कल क्यूँ हूँ न परत है।

४५ पद श्रुति में वारहमास; इनके कुछ ही क उद्धृष्ट हैं।

४६ व.स.सू. १२५३-३३ :

तूफ के रथ तूफ शशि बैठे भान लपे,

मेरे प्रान दपे पेशे सीत की अरति है ।^{१०४०}

इनमें प्रथम में कुछ उन्मुक्त भावना है; परन्तु पीछे वर्णन में लोच सम्यक्ता की अपेक्षा है। कुछ वर्णनों में केवल विरह के शारीरिक अनुभावों तथा क्रिया व्यापारों का उल्लेख हुआ है जिसका उल्लेख उद्दामन विभाव के अन्तर्गत आया है। इनमें भी किसी में विरह दशा का संकेत किया गया है—

“यह जेठ ताप रति तपन तापन पंध पथिका भकापई।

एक जरी पिय के विरह दूजे लपट अंग लपटावई।

• यह दगा मेरी दाय पिय गी वीन जाय मुनावई।

उन रतिक राग रसाल हरि दिनु भीर यी न आवई ।^{१०४१}

सब मिलाकर लगता है कि इस काव्य रूप को साधारण जन-गीतियों में प्रेरणा मिलनी नहीं है; जबकि श्रुतु-वर्णनों में गार्हस्थिक स्त्रियों का अधिक अनुभव हुआ है। यहाँ यह कह देना आवश्यक है। जन गीतियों में प्रवृत्ति का आशय रचेता मक रहा है जो उसकी व्यापक स्पन्दरेखा में प्रवृत्त हुआ है। इन गार्हस्थिक पात्रवर्णनों में प्रवृत्त का रूप एक घँघा हुई परिवारी में है जो इनमें कादर (महिल) के रूप में स्वीकृत नहीं है। इन स्त्रियों में प्रवृत्ति का अर्थ सामक आशय इसमें प्रवृत्त किया है। और इसीलिए अनेक अन्य एक समान लगे हैं। भारतीय समाचार का आदर्श यही रहा है जिसे स्त्रियों का भी स्वीकार किया था और इनमें स्त्रीत्व का भी स्वीकार किया है। साथ ही इन काव्यों में तथा दूसरे के रूप में नायक स्त्रीत्व का भी स्वीकार हो जाने है जिसमें स्त्रीत्व का जीवन का अन्तर्गत नहीं है। इनमें सामान्य में स्त्रियों श्रुतु-वर्णनों और स्त्रीत्वों की योजना की गई है।

१०४०-१०४१: ६१-६२

१०४०-१०४१: ६२-६३

आमुक्त में कचेन किया गया है, इस युग को समझने के लिए भावगीत
आदर्श-भावना के साथ उसकी रूपान्तरक रुढ़ि (Formalism) का
समझना आवश्यक है। यही कारण है कि इन साहित्यिकों की उन्मुख
भावना के साथ भी प्रकृति को निश्चिन्त रूप में ही ग्रहण किया गया
है। अस्तुतः, यह अन्तः रूपों के विषय में भी स्पष्ट है।

इन साहित्यिकों में मातृ की प्रस्तुत करने की प्रमुखता तीन
रीतियाँ हैं। एक में वर्णन चैत से आरम्भ होता है, दूसरी में आकाश
से और तीसरी में अक्षर के अनुसार। भाग्य में दो श्रुतों प्रमुख हैं
जिनमें नक्षत्रों का प्रवाह मनुष्य में होता है यथा तथा वर्णन दोहों
का आगमन नाश होता है। इस कारण दो प्रकार से वर्णन आरम्भ
होते हैं। कथा के अनुसार वर्णनेवाले साहित्यिकों और श्रुत वर्णनों
का आरम्भ उसी के अनुसार होता है।^{४९} नये ने भी साहित्यिकों का
प्रयोग अर्थात् इस वर्णन तथा उद्देश्य प्रकृति के विषय किया है।

न-इनके अनिश्चित काल परवर्तन में साहित्यिकों द्वारा नये
श्रुत-वर्णनों का है। अन्तः साहित्य रूपों में श्रुत वर्णनों का उन्मुख किया
गया है। परन्तु मुक्तक कालों के अन्तर्गत श्रुत
काल-वर्णन वर्णन वर्णन की एक परम्परा है। इसका महत्त्व के
श्रुत कालों के अन्तर्गत मान सकते हैं। वा अन्तर्गत में भी अन्तर्गत इनकी
प्रकृति माननीय किन्तु विचारों को अन्तर्गत की है और इनमें वैविध्य
का रूप भी प्रकृति है। इसके अन्तर्गत आए हुए प्रकृति-रूपों का
उन्मुख अन्तर्गत प्रकृति में किया गया है। वर्णन शैली की दृष्टि से
इनमें भी अन्तर्गत रूपों का अन्तर्गत गया है जिसका कारण अन्तर्गत

४९ दौरे से, बरतः; बरतः : बरतः; पर्वतः (पर्वत से); अन्तर्गत से,
बरतः; दौरेः; बरतः; अन्तर्गत (अन्तर्गत); बरतः; रतः : भी अन्तर्गत
भी अन्तर्गत; अन्तर्गत; अन्तर्गत के अन्तर्गत, अन्तर्गत में अन्तर्गत का
अन्तर्गत; अन्तर्गत : अन्तर्गत की अन्तर्गत; अन्तर्गत (अन्तर्गत)

इसका 'रत्नी दिनाम्न' और भी महत्त्वपूर्ण है क्योंकि इसमें रत्नियों की स्वाभाविक विशेषता का संकेत दिया गया है। मुग्धाव के रूप में कवि का कथन है—

“सत्र सत्र पत्नीन की गति उड़िबे की नाव

भुक्त लोचन पुन ल'ष पर प'चन पर मुग्धाव ।”

यह कवि का ध्यान प्रमुख विशेषता का लेकर उठक देने की श्रम अधिक रहा है। इन विशेषता के उल्लेख के साथ साथ 'पन' भी की गई है—

“लेखन पुष्ट निजीजन मेखन देखन दृष्टन के उन्माद ।

मृग में करके प' ऊपर द' नई मनई अनुभावे ।

भाव भरा धुन जोर लीं पाव' चाह भरे श्रमशब्द र लगी ।

पंक्तिन के उड़िबे का उन्माद का नाव नई, मुग्धाव के भावे ॥”

इन परिचयात्मक वर्णनों में काव ने वास्तविक गहानुभूति का वातावरण प्रस्तुत किया है।

रीति-काव्य की परम्परा

६११—मध्ययुग के उत्तरार्ध में रीति परम्परा का 'उन्माद' हुआ मुग्धा या और रीति कवियों का प्रगटन भी काव्यन का रूप था। हम कहने का, सुनने हैं कि हिन्दी साहित्य के रीति कवियों में क. १५०० के कवि द्वियोजना में अधिक उदाहरण मिलने की शक्ति रही है, इन कारण इन कवियों में काव्य का रूप अधिक है। रीति काव्य की परम्परा में कवियों की उक्ति चम्पवार का अधिक स्थान मिल सकता है, पत्नी सम्बन्धान का मानने वाले कवि हुए हैं। इन कवियों में मुग्धाव, मृदु का उदाहरण प्रकट है और इनमें उठक का निरंतर उल्लेख होता है। इन के प्रसंग को लेकर इन कवियों में आदर्श के

स्थान पर रूपात्मक रुढ़िवाद ही अधिक है। इस परम्परा में दो प्रकार के काव्य मिलते हैं। एक प्रकार के काव्यों में शास्त्रीय उल्लेखों के साथ उदाहरण प्रस्तुत किए गए हैं। इनमें विवेचना का रूप स्पष्ट तथा विकसित नहीं है, केवल उदाहरण के भाग पर कवि ध्यान ध्यान केन्द्रित रहता है। दूसरे काव्यों में विवेचना का रूप नहीं है, इनमें रस और अलंकार को लेकर स्वतंत्र प्रयोग किया गया है। मुक्तक काव्यों से इनका भेद यही है कि इनमें काव्य शास्त्र के आदर्श तथा उसकी रुढ़ियों का पालन अधिक है। वस्तुतः इन दोनों रूपों में काव्य प्रवृत्तियों का लेकर भेद नहीं है। शास्त्रीय काव्यों में कुल्लरस पर लिखे गए हैं, जिनमें प्रकृति का उल्लेख उद्दीपन-विभाव के अन्तर्गत किया गया है। रसानुरूप प्रसंग में शृंगार के उद्दीपन-विभाव में वन, उपवन तथा श्रुतियों का उल्लेख हुआ है।^{५४} इन वर्णनों में कहीं कहीं चित्रण में आरोगात्मक क्रियाशीलता में भाव-व्यञ्जना की गई है जो भावों की प्रकृतिगत छाया के रूप में स्वीकार की जा सकती है। सैय्यद गुलामनवी बरकत का उल्लेख करते हैं—

“कहँ लायक दिगसन कुनुम, कहँ डालन है याइ।

बहु विछाननि चोदनी, मधुरित दासी आइ ॥

सरवर माहि अन्दाइ अरु, बाग यात बिमाइ।

मंद मंद आवन पवन; राजहंस के भाइ ॥^{५५}

इसमें प्रकृति की क्रियाशीलता में मानवीय आरोपों से उद्दीपन का साक्षात्करण प्रस्तुत किया गया है। परन्तु इसमें प्राचीन कवियों से प्रहीत सरल चित्र है। देव की प्रतिभा अधिकतर मानवीय भावों और

५४ रसिक-प्रिया; केशवदास : रसराज; मतिराम : भाव-विजास; देव;
शान्तिनिर्णय; मिलादीनस : रस-प्रबोध; सैय्यद गुलाम नवी : दिगतरिनी;
कुल्लरस : मगदिनोद; पद्म-कर

५५ रस-प्रबोध; गुजा० : पृ० ८१, दो० १४६, १५०

चारियों की योजना में प्रकट होती है, परन्तु प्रकृति के परम्परा प्राप्त रूप में भी हमने कुछ स्थलों पर गांव-व्यञ्जना सन्निह्न की है। इस तीर्था पर उसमें उद्दीपन का रूप प्रत्यक्ष नहीं है—

“सुनि के धुनि चानक मारनि की बहु आरनि के किन दुर्जन सों ।
अनुराग भरे हरि वागन में सखि रागन राग अनूफनि सों ॥
कवि देव षटा उनई चु नई वन भूमि भई दल दुर्जन सों ।
रंगवाति हरी हृदयानी लना भुकि ज्ञानी समीर के झूठन सों ॥”^{५६}
[स वर्षा के वखन में वर्षा की चित्रमयता है: सायरी प्रकृति में तो क्रिया और गति द्वारा भावोल्लास व्यक्त किया गया है वह अनुराग भरी पेलु के साथ मानवीय भावों का अपने में झुकाव है। परन्तु इन कवियों के अधिकांश चित्रण उद्दीपन के अंगान ही आते हैं। नाटिका के वखनो में प्रोत्तिगतिता, उत्कण्ठता तथा अनिष्टारिका नायिकाओं के प्रसंग में प्रकृति के उद्दीपन-रूप को अधिक अवसर मिला है। इन रूपों की विवेचना आगे प्रकृत विभाजन के साथ की जायगी। इनमें प्रकृति का चित्रण अधिक उल्लेखनीय हुआ है। मनिराम की नायिका का अपने प्रिय के विदांग में प्रकृति केवल उद्दीपन का कारण है—

“बद के उद्दीन होन नैन-कंज तपे कंज,
छायो परदेस देव दाहनि दगनु है।

कहा करो ! मेरी वीर ! उठा है अधिक पाँ;

सुना समीर सीत सीत सौ लगनु है ॥”^{५७}

इसमें प्रकृति का उल्लेख केवल नाम मान का कर दिया गया है। अनिष्टारिकाओं के प्रसंग में उक्ति के लिए कवियों ने प्रकृति और नायिकाओं के सम-रूप दिखाने का प्रयास किया है। परन्तु इसमें

५६ भक्त-विलास; देव : प्र०

५७ रसद्वय; मरिचक : पृ० ३१४

उदात्तक निम्न मे अधिक कुछ नहीं है। मन्तराम कृष्णानिसारिका का अंधेरी रात के माय वर्णन करते हैं—

“उमटि-गुमाइ दिग मंडन-मडि रहे,

भूमि भूमि वादर कुट्ट की नितिकारी मैं।

अंगनि में कीनों मृगमद अंग-ग तेमो,

आनन अ दाप बीना राम रग सारी मैं ॥”^{१५६}

प्रकृति को यहाँ पृष्ठभूमि के रूप में माना जा सकता, परन्तु न तो इसमें किसी स्थिति का रूप प्रत्यक्ष है और न किसी भाव की व्यञ्जना ही निहित है। इन यशनों से इन कवियों ने परम्परा के साथ समतुल्य मात्र उत्पन्न किया है।

§ १४—रीति परम्परा के स्वतंत्र कवियों में से विहारी तथा सेनापति ही प्रमुख हैं जिनके काव्य में प्रकृति का उल्लेखनीय प्रयोग हुआ। अन्य कवियों में किसी ने प्रकृति का किसी भी सीमा तक स्वतंत्र रूप नहीं दिया है। इनके चित्र

रूढ़िगत उद्दीपन रूपों का उल्लेख प्रसंग के अनुरूप आवश्यकता के अनुसार किया जायगा। इन दोनों कवियों के प्रयत्न लक्ष्य-मंथ नहीं है, फिर भी अपनी प्रवृत्ति में ये कवि रीति परम्परा में आते हैं। उद्दीपन विभाव में आने वाले प्रकृति के विभिन्न रूपों के अतिरिक्त इन कवियों में कुछ स्वाभाविक चित्र हैं। इस दृष्टि से इस परम्परा में इनका महत्व अधिक है। विहारी ने उक्ति-वैचित्र्य के निर्वाह के साथ ग्रीष्म का स्वाभाविक चित्र उपस्थित किया है—

“कहलाने एकत वसत, अहि मयूर मृग बाष।

जगत तपोवन सो कियो, दीरघ दाष निदाष ॥”

अगला पावस का वर्णन भी अपनी अत्युक्ति में अंधकार के साथ घनी घटाओं का संकेत देता है, यद्यपि इसमें कवि का ध्यान अपनी उक्ति

हि की ओर है—

‘राजस निति श्रेष्ठियार मे, रक्षा मेद नदि आन ।

राति शीत जानी परत, लखि चकई चक्वान ॥’

नः इन कवियों का आदर्श तो चलकार का निर्वाह है अथवा रस प्रसंग की योजना है । इस कारण इनने प्रकृति के निम्नान्न वर्णन ‘दशाभाषित’ चित्र की आशा नहीं की जा सकती । कुछ दोहों में नि पर मानवीय क्रीड़ाओं के आरंभ में भाव व्यञ्जना की गई है । चित्र में इसी प्रकार रस मात का चानावरण उपस्थित हुआ है—

‘लुकि रसाल सौभ सने, मधुर माघजी गंध ।

ठौर ठौर भूमत भजन, और और मधुगंध ॥’

चित्र में उपवन, लताकुंज तथा भ्रमर-गुच्छार का संक्षिप्त योजना में एक रूप है और साथ ही नाय व्यञ्जना भी है । दक्षिण पवन का वही ‘सर्जित कल्याण’ में विहारी ने उपस्थित किया है । पवन का यह मानवीय भावों के आगे के साथ व्यञ्जक हो गया है—

‘जुवा सेद मकरंद कन तक तक तर विरमाय ।

आवत दक्षिण देल ले, धरयो बटोही वाय ॥’

। पर बटोही के रूपक से पवन का चित्र भारमर हो उठा । नामक रूप में पवन की कल्याण अनेक संस्तुत तथा हिन्दी कवियों ने की है, परन्तु अंत अधिक का यह चित्र अधिक स्वाभाविक और सुन्दर है । एक स्थल पर विहारी ने प्रकृति के प्रति मानवीय अनुभूति को व्यक्त किया है । स्मृति का आधार पर प्रकृति के पूव तद सदचरण की भावना इस दंडे में व्यक्त होनी है—

‘एषन कुंज लयाया मुखद, सोनल मंद समीर ।

मन हो जान अनी बहे, वा जमुना के तीर ॥’^{५९}

५९ सटवई; विहारी : दो० १९८, ५९०, ५९५, ६१, ५९२ । इन्हीं सर दक्ष या इन्हीं के रूप में वर्णन भी चित्रित है—

है। फिर भी सेनापति ने प्रकृति को उसके यथार्थ रूप में देखा है और उसके कुछ कला पूर्ण चित्र उपस्थित किए हैं।

क—सेनापति ने यथार्थ चित्रों को दो प्रकार ने उपस्थित किया है। एक प्रकार के चित्रों में प्रकृति संबंधी रूप-रंगों का अधिक व्यक्त

किया गया है और दूसरे में प्रकृति की प्रभावशीलता को अधिक भावगम्य बनाया गया है। शरद ऋतु

का वर्णन करि उसके दृश्यों की व्यापक संश्लेषता के आधार पर उपस्थित करता है—‘पावस ऋतु के समाप्त होने पर जैसे शयकाष्ठ मिल गया; शशि की शोभा रमणीय हो गई है और ज्योत्स्ना का प्रकाश छा गया है; आकाश निर्मल है; कमल विकसित हो रहे हैं, काँच चारों ओर फूले हुए हैं; हँसों की मन भावनी प्रसन्नता है, पृथ्वी पर धूल का नाम नहीं है; हल्दी जैसे रंगवाले जड़हन घान शोभित हैं, हाथी मस्त हैं और खंजन का कष्ट दूर हो गया है। यह शरद ऋतु ता सभी को तुल देने आई है।’^{१४०} इस वर्णन में एक दृश्य नहीं है, केवल व्यापक योजना है, साथ ही ‘कों मिलाधि हरि पाव को’ के द्वारा उद्दीपन की पृष्ठभूमि का संकेत भी है। वर्णों का प्रभाव भारतीय जीवन पर अधिक है। सेनापति इस ऋतु से, विशेष कर इसके प्रबंधकार से, अधिक आकर्षित हैं। वर्णों में भारतीय आकाश में मेघों की निविड उपनता और चिजली का चंचल प्रकाश ही अधिक प्रमुख हैं; करि इन्हीं का चित्र उपस्थित करता है—

“गगन-श्रृंगन घनावन तै” सपन तम,

सेनापति नैंक हून नैंन भटकत है।

दीप की दमक, जीवनीन की भ्रमक भ्रँड़ि,

खगला चनक और सी न अट्ट है।

टहर कर धाम की चर्चा कर रही है। १३ सारा चित्र पदार्थ का रूप प्रभावोत्पन्नक उभय से प्रस्तुत करना है, नाथ ही कवि की कल्पना ने उसे और भी व्यञ्जक कर दिया है। यद्वा रत्न की उक्ति सुन्दर कलात्मक रूप धारण करती है। उम्र के साथ कव्य वाच्य का व्यञ्जक बहान भी बनता है—

“सेनापति ऊँचे दिनकर के खलात लुर,
नर नदी कुव जाये दारन मुखाद के।
बलन परन सुरभात उपदन बन,
लागो हे नयन टांगी भुनली नचा के।
भीषन तपत बिनु भीषम मकुचि नात,
भीक क्षिपा हे महगनन में जाइ के।
मानो सीतकाल मान लन के जमाटवे मो,
रागे हे निरांच गीष भग म धराट के ॥” १४

इसमें उल्लेख के आधार पर शत्रु का रूप ग्रहण कराया गया है, साथ ही एक ही उपमा में उक्ति का अधिक है वैसे जैसा मोन्दर्य कम है।

स—सेनापति ने कुछ दण्डों में अधिक कलात्मक शैली आनाई है। ऊपर के चित्रों का उल्लेखों द्वारा व्यञ्जक बनाना गया है, परन्तु अगले चित्रों में रूप का अधिक विरामक करने के लिए अलंकारों का आधार ग्रहण किया गया है। सेनापति शरद कालीन आकाश और उममें दीपने हुए बादलों का वर्णन इस प्रकार करते हैं—“आकाश मंडल में श्वेत मेघों के सङ्घ के जे हुए हैं मानो शरद परं भी शृंगारों के गोरी हो। ये आकाश में उमड़ गुमड़ कर सप में तेज दूरी त पृथ्वी को छिद्रक

१३ वरं; वरं : वरी, पं० ११

१४ वरी; वरी : वरी, पं० १२

देते हैं।^१ और उन वादलों की उमड़न धुमड़न के विषय शब्द-चित्र ही प्रस्तुत करता है—

“धूरव कीं भाजन हैं, रजन से राजत हैं,
गग गग गाजत गगन घन क्वार के।”^२

वर्षा का वर्णन भी कवि इसी शैली में करता है—‘सावन के उमड़ आए हैं, वे जल से आपूरित चारों दिशाओं में धुमड़ने उनकी सरस लगने वाली शांभा किसी प्रकार भी वर्णन नहीं कर सकता है काजल के पहाड़ ही उठ कर लाए गए हैं। पनाच्छादित हो रहा है और सघन अंधकार छाया हुआ दिलाई ही नहीं पड़ता है, मानों खा गया है। मगवान् जो च सोते रहते हैं, वह जान पड़ता है निशा के भ्रम से ही।’^३ इसमें उत्प्रेक्षाओं से चित्र को अधिक प्रत्यक्ष किया गया है।

ग—सेनापति की अलंकार संवन्धी प्रशंसा श्रुतु-वर्णन प्रत्यक्ष हुई है। वैसे तो उनके सभी वर्णनों में उक्ति और

आलंकारिक

वैचित्र्य

का योग है, लेकिन ऊपर के वर्णनों में वे भाव के सहायक होकर चित्र को अधिक प्रत्यक्ष व्यक्त करते हैं। परन्तु पद्य से वर्णनों में

श्लेष के द्वारा श्रुतुओं का वर्णन किया है और उन वर्णनों में चमत्कार है। इन वर्णनों में कवि ने वह स्वीकार भी किया है

“दाघन तरनि तरै नदी मुख पारै सब,
खीरी घनझाँह बाहिघोई चित परबो है।

देखी चतुराई सेनापति कबिताई की सु,
मीनम विषम बरपा की सम करबो है।”^४

१५ बही; बही : बही, पं० १५

१६ बही; बही : बही, पं० १६

१७ बही; बही, पं० १७

कि अतिरिक्त अनिष्टशक्ति और शत्रुक्रियो का आशय भी लिया है। एक स्थान पर आड़े की रात्रि के छोटे होने के विषय में कवि यना करता है—

‘सीत हैं सदस-कर सदम-चरन हूँ के,

ऐसे जानि भाजितम आवत है मेरि के।

जो लौ काक कोवी की मिलन लौ लौ होनि राति,

कोक अघरीच डी हैं आपन है निरि के।’^{१५६}

सेनापति की यह प्रमुख प्रवृत्ति है, ऐसा कहा जा चुका है।

घ—अपनी इसी भावना के कारण सेनापति प्रकृति में निकट का व नदी उपस्थित कर सके। प्रकृति उनके लिए केवल वर्णन का

विषय है या विशुद्ध उद्दीयन की प्रेरक है। ऐसे स्थल भी कम हैं जहाँ कवि ने प्रकृति के माध्यम से शास्त्र की वर्णना की हो। एक स्थल पर प्रकृति के चित्र से ये भावोत्पत्ति का साध्य प्रस्तुत किया गया है—

‘फूले हैं कुमुद फूली मालती सघन घन,

फूलि रहे तारे मानों मंत्री अनघन हैं।

निनिर हरन भयो तेन है घन सब

मानहु जलन छोरि-सागर मघन है।’^{१५७}

ज पे वन पर कवि ने कहा है ‘सुराति सुरी जीवन के मन हैं’।

उ प्रकार इस वर्णन में प्रकृति की भावमयता मानयोग्य लग

क हो उठी है। सेनापति ने अश्वत्थार सामन्ती तथा ऐश्वर्य-

शायर ही प्रस्तुत किया है, इस कारण इनके काव्य में मानव

कृति दोनों ही के संघर्ष में उन्मुख पात्रान्तरण का निर्माण

रका है। नाय की क्षुब्ध-वर्णनों में आनन्द-प्रसन्न का

पद्य: पद्य ‘७’ पंक्ति, पं० ५१

पंक्ति ४१, पद्य, पं० ४०

ऐसी परिस्थिति में काव्य में प्रकृति-रूप मानवीय भावों की स्थायी स्थितियों के माध्यम से ग्रहण किया जा सकेगा। इस व्याख्या के अनुसार माना जा सकता है कि प्रकृति काव्य में उद्दीपन-विभाव के अन्तर्गत आती है, क्योंकि यह अपनी समस्त भावशीलता और प्रभावशीलता मानव से ग्रहण करती है। परन्तु इस प्रकार आलंबन भी उद्दीपन माना जा सकता है। कोई भी आलंबन आश्रय की स्थायी भाव-स्थिति पर हो तो क्रियाशील होता है। इस प्रकृति संबंधी भ्रम का एक कारण है। यह कहा जा सकता है कि मानवीय भावस्थिति के सामाजिक धरातल पर हम अपने ही संबंधों में देख और समझ पाते हैं। इस लिए इस सीमा पर मानवीय स्थायी भावों का आलंबन सामाजिक संबंधों में माना जाता है। अद्भुत तथा भयानक रसों में प्रकृति को परम्परा ने भी आलंबन माना है, क्योंकि इन रसों का संबंध सामाजिक क्षेत्र तक ही सीमित नहीं है। इसलिए यह स्थिति शृङ्गार तथा शांत रसों को लेकर है। प्रथम भाग में मनोभावों के विकास में प्रकृति तथा समाज का क्या योग रहा है इसपर विचार किया गया है। हम देख चुके हैं कि सौन्दर्यानुभूति जो काव्य का आधार है प्रकृति से संबन्धित है, यद्यपि उसमें अनेक सामाजिक भाव-स्थितियों का योग हो चुका है। इस प्रकार प्रकृति सौन्दर्य भाव का आलंबन है, परन्तु इस स्थिति में यह नहीं कहा जा सकता कि सम्पूर्ण भाव-स्थिति प्रकृति को लेकर है। स्थायी भावों में अनेक विषमताएँ आ चुकी हैं जिनका एक प्रकार से समझना सम्भव नहीं है। शृंगार रस में रति स्थायी भाव का आलंबन प्रत्यक्ष रूप से नायक-भाविका हो सकते हैं, पर इस भाव का रूप केवल ममिल शारीरिकता के आधार पर नहीं है, उसमें अनेक स्थितियों की स्वीकृति है। जिन प्रकार भाव-

“ललित लहर वन पुष्प पशु, सुख सदीर समान ।

करम केति पंदो प्रगट, अङ्गार वरन्दु तैल ॥”

में प्रमुख रूप से आने के कारण किसी वस्तु या व्यक्ति को आलं-
स्वीकार किया जाना है, उसी प्रमुखता की दृष्टि से प्रकृति का आल-
स्वीकार किया जा सकता है। इसी विचार से प्रकृति को
व्यं तथा शून्य के आलम्बन-रूप में स्वीकार किया गया था।

क—हिन्दी साहित्य के मध्ययुग में प्रकृति के स्वतंत्र आलम्बन रूप
धान नहीं मिल सका। पिछले प्रकरणों में इस पर विचार
किया गया है। परन्तु वह भी देखा गया है कि
उन की सभा प्रमुखता न मिलने पर भी प्रकृति मानवीय भावों से

धातित कर सकी है। वस्तुतः जब प्रकृति मानवीय भावों के समा-
भावनात्मक व्यंजना अथवा सहचरण के आधार पर प्रस्तुत की
है, उस समय उसको विशुद्ध उद्दीपन के अन्तर्गत नहीं रखा जा
। ऐसे प्रकृति को लेकर भाव प्रक्रिया का आधार मानव है।
न की स्थिति में, व्यक्ति अपनी मनः स्थिति का आरोप प्रकृति
के उसे इस रूप में स्वीकार करता है, जहाँ उद्दीपन में आलम्बन
रूप से दूसरा व्यक्ति रहता है। ऊपर की स्थिति मध्य में मानवी
ली है। आश्रय का आलम्बन परोल्लभ्य है और प्रकृति के माध्यम
। व्यंजना की जाती है। इस सीमा पर भी प्रकृति पर आश्रय
र स्थिति का आरोप होता है। पर वह किसी अन्य आलम्बन की
को लेकर। प्रकृति के प्रति साक्षर्य की भावना भी मानवीय
का आरोप है, परन्तु उसमें सहानुभूति की निवृत्ता के कारण
आश्रय से सीधे ही संबंधित है। इसी कारण 'आस्था-मिदक'
तथा 'विभिन्न काव्य-रूपों' की विवेचना के अन्तर्गत प्रकृति
यस आलम्बन का आरोप, उनके माध्यम से भाव व्यंजना
के प्रति सहचरण की भावना की लिखा गया है। प्रस्तुत
में विशुद्ध उद्दीपन की दृष्टि से प्रकृति पर विचार करना है। हम
हैं कि मध्ययुग के साहित्य में जन-गीतियों की स्वच्छंद प्रकृति
। मिल सका है और साहित्यिक परम्पराओं की भी अपनाया

गया है। संस्कृत साहित्य में उद्दीपन-विभाव के अन्तर्गत प्रकृति का रूप रुद्रिवादी हो चुका था। इस कारण मध्ययुग के काव्य को सभी परम्पराओं में उद्दीपन की विभिन्न प्रवृत्तियाँ पैली हुई हैं।

§ २ — मध्ययुग के काव्य ने जन-जीवन से प्रेरणा ग्रहण की है और वह जन-भावना के अभिव्यक्त रूप लोक-जीविता तथा कथाओं से प्रभावित भी हुआ है। लोक-जीवन से प्रकृति

उद्दीपन की

सीमा

का रूप ऐसा दिखा मिला रहना है कि वहाँ जीवन और प्रकृति में विभाजन रेखा नहीं खींची जा सकती

है। जन-गायक अपने भावोच्छ्वासों को, अपने को, प्रमुख मानकर अभिव्यक्ति की भाषा में गाता है पर वह अपने यातायात को, अपने चारों ओर फैली हुई प्रकृति को अलग नहीं कर पाता है। वह अपनी सामाजिक अनुभूतियों का अपने चारों ओर की वातावरण बनकर फैली हुई, प्रकृति के साथ ही प्राप्त करता है। और जब वह उन्हें अभिव्यक्त करता है, तब भी वह प्रकृति के रूप को अलग नहीं कर पाता। लोक गीतिका अपनी दुःख सुलभयी भावनाओं में अन्तर्गत प्रकृति के कोई रूप नहीं दे पाता और न अपनी भावनाओं को बिना प्रकृति का आश्रय लिए व्यक्त ही कर पाता है। इसी स्पष्ट विभाजन रेखा के अभाव में इन गीतियों की भावधारा में प्रकृति का रूप मिलकर उद्दीप्त करता जान पड़ता है। वस्तुतः चेतनशील प्रकृति की गति के साथ मानव अपनी भाव स्थिति में सम प्राप्त करता है और इस सीमा में प्रकृति शान्त तथा सौन्दर्य भाव का आलंबन आरोप के माध्यम से मानी गई है। यही सम जब किसी निश्चित भाव-स्थिति से समता या विरोध उत्पन्न करता है, उस समय उसका प्रभावित करता है और प्रकृति की यह स्थिति उद्दीपन की सीमा है। प्रकृति के विभिन्न दृश्यों और उनकी परिवर्तित होती स्थितियों में जो संचलन तथा गति का भाव दिना गयी सम, विषम होकर भावों को उद्दीप्त करता है। यही कारण है कि गीतियों में अधिकतर श्लोको के आधार पर भावभिव्यक्ति हुई है।

क—इस सीमा पर प्रकृति तथा जीवन समान आधार पर अभिव्यक्त होते हैं। जीवन की भावात्मकता और प्रकृति पर उसी का प्रतिबिम्बित अवस्था प्रतिबिम्बित रूप साध-साध उपस्थित जीवन और प्रकृति होने हैं। इस सीमा पर मानवीय भावों और प्रकृति का सम्बन्ध के जीवन से संबन्धित भावों में विरोध भी सम्भव है। जीवन की नुरसदी स्थिति में प्रकृति की कठोरता तथा उससे संबन्धित कष्टों की भावना से नुरसा का विचार उसे अचकित करता है। इसी प्रकार प्रकृति में प्रकट होता हुआ उत्साह जीवन की वेदना को तीव्र ही करता है। परन्तु प्रकृति का उत्साह या अचलाद उत्तरा अना तो कुछ है नहीं। यदि मानव जीवन की भावमयता ही प्रकृति पर प्रसरित है, तो ऐसा क्यों होगा? लेकिन प्रथम भाग के द्वितीय प्रकरण में हम यह चुके हैं कि प्रकृति का भावों से युक्त करने वाला मन भी है। इस कारण यह विरोध प्रकृति और जीवन का न होकर जीवन की अरुणी ही दो विभिन्न स्थितियों का है। एक वर्तमान स्थिति है जिसका अनुभव वह करने के मन से कर रहा है और दूसरी विधि पर चरान से संबन्धित है जिसको उनका अस्वेन मन प्रकृति पर चुनार ला देता है। मन का वह विभाजन उद्दण्ड के अगले रूप में अधिक प्रकट होता है। इस स्थिति में प्रकृति और जीवन लगभग समान तल पर होते हैं। इन्हीं में विभिन्न भेद पड़ जाने से ही कर्तों का विकास होता है।

(१) एक स्थिति में भाव आधार रूप में उपस्थित होता है। भाव की स्थिति संयोग वियोग की दुःख सुखमयी भावना होती है। और इसका आधार होता है संयोग, साम्य अवस्था स्मृति का रूप। इन भावों की वृद्धभूमि रूप में उपस्थित होने पर प्रकृति का रूप अनेक प्रकार से इसी भावनाओं की प्रवृत्ति करता हुआ उपस्थित होता है। प्रकृति का यह विषय भावों के रंग से रंजित होता है। इस स्थिति में मानवीय भाव

की एक ही स्थिति रहती है, क्योंकि जीवन और प्रकृति में भावों का आधार समान है। जिस प्रकार अनेक व्यभिचारियों में तथा अनुभावों से स्थायी भावों की स्थिति व्यक्त होती है; उसी प्रकार उनके आधार पर प्रकृति की भावात्मकता व्यंजित होती है। प्रकृतिवादी की दृष्टि से इस प्रकृति रूप में काव्य उसके समस्त अन्तर्गत स्थिति को, अनेक भावों को, उसी के माध्यम से समझता और व्यक्त करता है। इन जगत् में वह अनेक को विस्मृत कर देता है।

(१) इसी की दूसरी स्थिति में प्रकृति केवल आधार रूप में प्रस्तुत रहती है और प्रमुखतः भावों को अभिव्यक्त किया जाता है। प्रकृति के इन उल्लेखों में वर्तमान संयोग या वियोग की प्रकृति का आधार स्थिति के प्रति तीव्र ध्येयता द्विती रहती है और इसी के आधार पर भावों का अभिव्यक्तीकरण होता है। इस स्थिति के समान प्रकृतिवादी की यह दृष्टि है जिसमें कवि उस के समस्त उसमें प्रभाव ग्रहण करता हुआ भी अन्तर्गत भाव-स्थिति को अधिक सामने रखता है। और हम उद्दीप्त रूप और आलोकन-रूप में प्रकृति का यही भेद मान कर चले हैं। स्थिति समान है लेकिन एक में प्रकृति किम्ब प्रत्यक्ष (यह स्मृति में या परोक्ष में भी हो सकता है) आलोकन के माध्यम को लेकर भाव-स्थिति में मध्यस्थ स्थापित करती है। जब कि दूसरी प्रकृतिवादी दृष्टि से प्रकृति ही प्रत्यक्ष आलोकन रहती है और उसमें आधार की भाव स्थिति का आगे अदृश्य रूप में रहता है।

न—इस सीमा के अन्तर्गत प्रकृति के उद्दीप्त रूप में अल्प भेद भी किए जा सकते हैं। इन रूपों में प्रकृति और भावों का संबंध और भी दूर तथा अलग का है। इस सीमा पर भी प्रकृति-रूप दो प्रकार से सामने आता है। इनमें से एक में प्रकृति की प्रधानता दी गई है और दूसरे में भावों की प्रमुखता है। परन्तु: मध्यम में काव्य की

अन्तर्गत का

मध्यम

प्रकृति भावों को अनुभावों के माध्यम से व्यक्त करने की ओर अधिक होनी गई है। ऐसा संस्कृत के महाकाव्यों में देखा जा सकता है। बाद के काव्यों में अनुभावों को प्रमुखता दी गई है। जहाँ तक प्रकृति-वर्णनों के माध्यम से भाव व्यञ्जना का प्रश्न है, इस सीमा पर भावों की स्थिति, कभी कभी किसी विशेष आलंकार को न स्वीकार कर व्यापक लगती है। इस रूप में अपनी व्यापक सीमाओं में भाव को व्यक्त करती हुई भी प्रकृति प्रत्यक्ष तथा व्यक्त लगने लगती है। परन्तु इस रूप में भाव व्यञ्जना का रूप अनुभावों के माध्यम से व्यक्त किया जाता है, जबकि ऊपर के रूप में भावों की व्यञ्जना मात्र रहनी थी। इसी रूप के दूसरे पक्ष में प्रकृति की हलकी उल्लेखारम्भक पृष्ठ भूमि पर भावों को व्यक्त किया जाता है और इसमें भी अनुभावों का आश्रय ही अधिक लिया गया है। हम पहले ही कह चुके हैं कि प्रकृतिवादी आलंकार रूप प्रकृति का लेकर अपनी भाव-व्यञ्जना करता है; और इसकी अनुभावों के माध्यम से भी उपस्थित कर सकते हैं। पर उस समय हय भाव या अनुभाव आश्रय की मनःस्थिति, से रूप पाकर व्यक्तिगत नहीं रह जाते, और इस सीमा पर प्रकृति अधिक प्रत्यक्ष रहती है। इसी भेद के कारण प्रकृतिवादी सीमा में भावों और अनुभावों का प्रधानता देकर उपस्थित होने वाले प्रकृति-चित्रों में प्रकृति ही प्रमुख लगती है, जबकि अन्य कवियों में भावों को पृष्ठ-भूमि में रख कर उपस्थित हुए प्रकृति चित्रों में भी मानवीय दृष्टि-बिन्दु सामने आ जाता है। इसका कारण यह भी है कि इन कवियों ने प्रकृति-रूपों के माध्यम से शृंगार की रति भावना की व्यञ्जना की है जो सामाजिकों का दृढ़मूल स्थायी-भाव है।

ग—अभी तक उद्दी से की बात
कही गई है उनमें जीवन वित होकर
; आरोपवाद जिस
धार पर यह

संयोजना होनी है, उसी का प्रत्यक्ष आरोप भी किया जाता है। और इस आरोपवाद के मूल में भी वही भावना मजिदिल है। प्रकृति पर ये आरोप उद्दीप्त की भाँसा में माना जा सकता है। यहाँ फिर इन आरोपों में रूप प्रकृति में भेद करना है। उद्दीप्तवादी यदि आरोप के रूप में प्रकृति का जीवन स्वरूप सम्मिलित माना है। उद्दीप्त विभाव में आरोप सामाजिक तथा भी भाव की दृष्टि में किया जाता है, जब कि प्रकृतिवादी या आरोपवादी रूप में अपनी मानविक चेतना में संदम्बित है। और वाद में प्रत्यक्ष सामाजिक आधार के अभाव में उनकी अभिव्यक्ति का रूप अन्तर्गत भीमाओं में अलग-हूँ जाता है। मानवीय भावों की प्रधानता में प्रकृति का आरोप सामाजिक तथा संकुचित होकर व्यक्तिगत भीमाओं में अधिक बंधा रहता है। और इस कारण सामाजिक सम्बन्ध और भाव ही प्रत्यक्ष रहता है, प्रकृति गौरव हो जाती है। इस आरोप में भावों तथा अनुभावों के साथ शारीरिक आधार भी सम्मिलित है, जिसे मानवीकरण कहा गया है। रसि-परम्परा की कलङ्कारवादी प्रकृति के कल-स्वरूप अन्य आरोपों का आश्रय भी प्रकृति-वर्णनों में लिया गया है। वस्तुतः प्रकृति के रूप जिस प्रकार अलग अलग विभाजित किए गए हैं, उस प्रकार उनकी स्थिति नहीं रहती। ये रूप अनेक प्रकार से मिल जुल कर उपस्थित होते हैं। इन समस्त रूपों का यहाँ गिनाना सम्भव नहीं है। आगे की विवेचना में सत्यपुत्र के काव्य विस्तार में प्रकृति के उद्दीप्त विभाव में आने वाले रूपों पर विचार किया जायगा।

राजस्थानी काव्य

पिछले प्रकरणों में काव्य-रूपों का उनकी परम्परा के अनुसार विचार किया गया था। यहाँ उद्दीप्त-विभाव के अन्तर्गत आने वाले प्रकृति-रूपों पर विचार किया जायगा, इसलिए आवश्यक नहीं है कि उनके अनुसार यहाँ भी क्रम का अनुसरण किया जाय। बातावरण

इष्टि से राजस्थानी काव्यों का यहाँ लेना उचित है यद्यपि बेलि न दकमली री' छानवी परम्परा में 'दोहा मान्ना दूर' में भिन्न प्रकृत प्रकृति के परिचित रूपों को लेकर उपस्थित है। इन दोनों में मानवीय भावों की प्रकृति में - मनसा निराश का स्थिति रखने का अधिक अन्तर्भाव है। यही का-रुह मिलान मानक छौ ने अधिक प्रेरणा ग्रहण करता है। जन गीतियों के प्रभाव निराश हिन्दी मध्ययुग के काव्य में श्रुतियों के दृश्य में उद्घातन का अधिक लिया गया है। युग की प्रकृति तथा युग के काव्य के अन्तर्भाव में यह भिन्न है। एक मध्ययुग के काव्य में रीति भाव की भी प्रमुखता है। इस युग का समस्त काव्य मानवीय भावना का लेकर ही चला है। इस कारण प्रकृति का रूप मानवीय के आधार पर ही अधिक उल्लेख हुआ है। उद्घातन की भूलों में जन गीतियों ने विकसित हुये हैं, उल्लेख का ही जन गीति कथा में आरम्भ का ना अधिक उचित होगा।

१—गरीब का स्थिति में प्रकृति की निराशापूर्ण सुन्दर और रूके लगती है और वह मानवीय भाव संदाग के समानान्तर ही मानक है। इसी भावस्थिति में मानवीय भावों का विकास होता है। इस प्रकृति के उल्लेखमय वातावरण में, करवीन विदेश माना जावेगा—'दिन दिन पराशा कर रहा जीवन मरणा सुख कर रहा है। हे दिन, ऐसी श्रुति ने प्रमाण न दिया तुल्य मिलेगा।' इसमें प्रकृति का उल्लेख दिवंग की स्थिति के विरुद्ध में वर्तमान भाव स्थिति के उद्घातन रूप में है। रीति की लच्छन भावना में प्रकृति का कटघर का अन्तर्भाव यथार्थ में युग की शान्ति को अधिक नीर करता है—'जिन दिनों कड़ाके का पड़ता है, जिलों की कलियाँ फटने लगती हैं तथा जहाँ फरस रुक कर रहा है उन दिनों कोई पादुन होकर कहीं है।' इस कथा गीति में प्रकृति केवल मानवीय भावों का

अनुसरण दी नहीं करती; उसके सहानुभूति के विचार में प्रकृति-स्थिति के समर्थ रूप में उपासना होती है। यहाँ कुल-संयोगनी नाविका गुन रही है और उसकी सहानुभूति प्रकृति का रूप उसे वियोग का रंग त दिलाता है। लोक-गीतों में भी वियोग की स्थिति में परिचित है; और सभी य-आन्दोलन तथा उसकी उमंग के प्रभाव को जानती है—यने बादल तार है; आकाश में बिजली चमक रही है। ऐसी ही प्रकृति सभी भला लगती है जब पर में सम्यक्ति और हो।^१ प्रकृति: गीत के साधारण में नाविका अपने संयोग अपनी वियोग-पेदना दोनों से परिचित है। साथ ही साधारण में उसको प्रकृति अपनी सदसरी लगती है। प्रकृति के दोनों रूपों को यह स्वाभाविक भाव स्थिति में रहती है। केवल संयोग तथा वियोग की परिचित स्थितियों में प्रकृति से एक सम्पर्क के साधार पर भिन्न प्रभाव प्राप्त करती है। उत्साह लाना हुआ है और विरहिणी अपने उत्साह से मारवणी हथी प्रकार बिफल हो उठी है—‘दे प्रिय, प्यार गई, मार मोलने लगे। दे कंत, दू पर रा। यौवन आन्दी विरहिणी मारवणी प्रकृति के आनन्दोत्साह को अपनी पेदना में पाकर बिफल हो उठी है। यह संयोग के गुण की स्थिति बनाने वाली प्रकृति ही तो कहकर हो गई है—‘पावस के पर्यंतों पर मोर उत्साह में भर उठे। वषां झुग ने तदपरी की और वियोगियों की पतियों की याद सालने लगी।^२ विरहिणी सम्पन्न भावना का आरोप करके जैसे विकल है—‘बादल एक एक करके बिजलियों की नदल-पदल हो रही है। मैं भी

काजल की रेखा लगाकर अपने त्रियम्ब से कव मिर्चूमी १^३ इस गीति की प्रमुख प्रवृत्ति तो यही है पर इसमें अन्य उद्दीप्त संवन्धी रूप भी मिल जाते हैं। मारवणा प्रवृत्ति के माध्यम से अपने भावों को उद्दीप्त स्थिति को व्यक्त करने है। इस चित्र में प्रवृत्ति की सम-स्थिति का रूप भी साधित है—‘आज उत्तर का पवन प्रवाहित हुना शुरू हो गया—परासी का जाते देख प्रेमियों का हृदय कट जायगा। यह स्थल का लताकर और आक का भुलसाकर कुमारियों का गाल भस्म कर देगा।’^{१४} इस अभिव्यक्ति में ‘हृदय कटने’ तथा ‘गाल भस्माने’ की बात व्यथा का व्यक्त करती है, पर साथ ही इसमें प्रवृत्ति का रूप भी समानान्तर प्रस्तुत है।^{१५} इस व्यथा-गान पर साहित्यिक प्रमाण भी है, इस कारण प्रवृत्ति के एक उद्दीप्त रूप में आरोप की भावना भी है। इसका यह अर्थ नहीं है कि जनगीतिकार आरोप करना ही नहीं है, पर आरोप का ऐसा रूपात्मक चित्र उनमें कम ही दृष्टा है—‘बादलों की घटाएँ सेना है, विजयी तलवार है और वश की हूँ बाणों की तरह लगना है। हे त्रियम्ब, ऐसी वषां श्रुतु में प्यारे बिना कहाँ कैसे बिपा साथ १^{१६}

§ ४—गुजराती परम्परा में आनेवाला गणरति कृत्र ‘माधवानल काम कन्दला प्रवन्ध’ भाग की दृष्टि से राजस्थानी कान्यों के निकट है। साथ ही लोक कथा-गीति के रूप में होने की कारण भी इसका यही उद्देश्य करना उचित होगा। उद्दीप्त-विभाव की दृष्टि से इसमें लोक-गीति का दानावरण है जिस की और ‘ढोला मारुत दूदा’ में संकेत किया गया है। वैराग्य में विरहणी की प्रवृत्ति उद्दीप्त करती है—

३ वरी : सं० ३८, ३९, ४०

४ वरी : सं० २८९

५ वरी : सं० २९९

“विरह हुताग्नि हूँ दही, सही करू छड़ राख ।

तेहवा मड़ि तूँ तापवइ, बारू भई वैशाख ॥”^१

इस श्रुत का समस्त वातावरण उसके मन को विकल करता है, उसकी विरहाग्नि में सभी कुछ दाहक है। पृथ्वी संतप्त हो उठी है, मलायचल से आने वाला पवन तेज़ भोकों में आकुल कर देता है। इसी प्रकार शरदकालीन चन्द्रिका भी विरगिनी के लिए विप के समान है। उसका समस्त सौन्दर्य और उल्लास उसने लिए दाहक है।^२ एक स्थल पर विरहिणी आरोग्य के आधार पर प्रकृति के उद्दीपन-रूप को प्रस्तुत करती है—

“हेमागिरिणी हायिणी, आवइ पवन परायि ।

ऊँमाड़ी ऊपरि चड़ी, मारइ मन्मथ बाण ॥”^३

माघव के विरह प्रसंग के वारहमासा में श्रुत संवन्धी आमोद का घर्णन भी विरह के विरोध में प्रस्तुत किया गया है। परन्तु यह आमोद जन जीवन के उन्मुक्त उल्लास से अधिक संयमित है। कवि फाग का उल्लेख इस प्रकार करता है—

“फागुण केरां फगुगरी, फिरि फिरि माइ फाग ।

चंग बजावइ चंगपरि, आलवइ पंचम राग ॥”^४

इस प्रकार इस गीति की प्रवृत्ति स्वच्छन्द है।

§ ५—पिछले प्रकरण में देस धुके हैं कि ‘बेलि कितन रुकमणी

१ माघव'नल कःमर्कदला प्रबन्ध; गणपति : छंद० ५९९

२ वही; वही : छंद० ५८०—

“अरुद निठ कर समसमइ, थे मई धाड़िउ भेउ ।

उहाँ सरी िहों अमीष निमइ, विरहणीदां विष देव ॥”

३ वही; वही : छंद० ५९९

४ वही; वही : छंद० १६

ही परम्परा के अनुसार इन उल्लिखित कान्धों में श्रवण है। यन्तु इन
 कान्धों का संग्रह दृष्ट ही स्थान में होने के
 कारण कहा सोते तथा कलात्मक दृष्ट दृष्ट
 की भाव धाराओं का भेद स्पष्ट हो सकता है। यन्तु
 श्रवणों पर होने के कारण इनमें प्रकृति व उद्दीप्त न स्थान पर होने में
 भी भेद है। कलात्मक श्रवण होने के कारण 'यन्तु क्रियान' में प्रकृति
 भावना का श्रवण है। का कलात्मक व प्रकृति में प्रकृति का श्रवण है।
 प्रकृति श्रवण मानवीय भावों में सामान्य न हो स्थान में कहा है।
 कुछ श्रवणों पर प्रकृति श्रवणों के माध्यम में प्रकृति मानवीय जीवन का
 छेद देकर उन्हें उद्दीप्त करती है—

“नैऋति प्रकृति निरघण निः नील

धनी अत्रि धार प्रोचर।

भाते बाह विवा नक मय

लक्ष्मी दहन वि लू लक्ष्मी ॥१०॥

इसमें प्रकृति का श्रवण को भावना दृष्ट होने तथा लू में लक्ष्मी के भुजगने
 में जीवन में प्रकृति का प्रोचर प्रकृति होता है। श्रवण उद्दीप्त है।
 कही प्रकृति में प्रकृति प्रकृति न करने केवल प्रकृति में मानवीय जीवन
 का श्रवण दिया है। प्रकृति में प्रकृति श्रवण के आधार पर
 प्रकृति की उद्दीप्त निवार में प्रकृति कर देना है—‘प्रकृति श्रवण
 प्रकृति श्रवण। प्रकृति श्रवण में प्रकृति श्रवण पर प्रकृति श्रवण
 श्रवण श्रवण है। प्रकृति श्रवण श्रवण के प्रकृति श्रवण में प्रकृति
 है। प्रकृति श्रवण श्रवण के प्रकृति श्रवण में प्रकृति श्रवण है।
 प्रकृति श्रवण श्रवण श्रवण में प्रकृति श्रवण में प्रकृति श्रवण है—
 ‘प्रकृति श्रवण श्रवण श्रवण में प्रकृति श्रवण में प्रकृति श्रवण है—

श्रुत चली गई, जल-निर्गल होकर नीची भूमि में जा रहा है—रति समय लज्जा स्त्री के नेत्रों में जा रहनी है।^{१११} इस प्रकार हम देखते हैं गीति-काव्य में जो प्रकृति और जीवन के उन्मुख भाव का विषय था इस काव्य में अलंकार तथा कलरना का क्षेत्र हो गया है। इस काव्य में प्रकृति को पृष्ठ-भूमि में रखकर मानवीय क्रिया-ध्यानरा की योजना करने की प्रवृत्ति भी है—‘सूर्य ने उदय होकर संयोगिनी स्त्री के वस्त्र, मंथन-दंड, कुमुदिनी की शोभा का मुक्त से बन्धन में कर दिया; घर, हाट, ताल, झर और मांशालाओं को बन्धन से मुक्त कर दिया।’^{११२} इसमें उल्लेखों से आलंकारिक चमत्कार मात्र प्रकट किया है जो ‘संयोगिनी’ के साथ वर्णन को उद्दीपन के रूप में प्रस्तुत करते हैं। दूसरे वर्णन में केवल मानवीय विलास-क्रीड़ाओं का उल्लेख किया गया है—

“भी खंड पंक कुमकुमो सलिल सरि

दलि मुगता आहरण दुति ।

जल क्रीड़ा क्रीडन्ति जगपति

जेड मास एही जुगति ।”^{११३}

यह संस्कृत साहित्य के अनुसरण पर सामन्ती वातावरण का प्रभाव है। आलंकारिक प्रवृत्ति आरोपवाद को अधिक बढ़ाती है। पृथ्वीराज ने वसंत और मलयानिल के प्रसंग में लंबे रूपक बंधे हैं और अन्यत्र भी ऐसे प्रयोग अधिक किए हैं। वसंत के वर्णन में श्रुतराज के आरोप के साथ समस्त ऐश्वर्य विलास को भी प्रस्तुत किया है। पवन वर्णन के प्रसंग में कामरूप से प्रारम्भ करके पति तथा शायी के आरोप किए गए हैं। पवन की कल्पना ‘मेघ-रूप’ से ग्रहण की जान

११ वही; वही : सं० २९७, २०६

१२ वही; वही : सं० २८५

१३ वही; वही : सं० २८५

हैं; परन्तु यह पवन-द्रुत केवल उद्दीपक है, इसमें सहचरण की उद्धानुभूति का वातावरण नहीं मिलता। अपनी कलात्मकता के कारण एम सुन्दर चित्र में आरोप का माध्यम स्वीकार किया गया है - 'यह खन दून (कामदेव) नदी नदी तैरता हुआ, वृक्ष-वृक्ष पौंदना हुआ, तलिकाओं को गले लगाना हुआ दक्षिण में उत्तर दिशा को याता है, उसने पाँव आगे नहीं चलते।'^{१४} इस वर्णना में संश्लिष्ट योजना से आरोप को व्यक्त किया गया है, इस कारण चित्र सुन्दर है। आगे खन की गति का वर्णन किया गया है—'देवड़ा, केतकी, कुंद पुष्पों की सुगन्ध का भारी बोझा कंधे पर उठाए हुए है, इसलिए गधवाह पवन को चाल धीमी पड़ गई है, अमरिन्दु के रूप में वह निर्भर शांकरों का यहाता है।'^{१५} इसमें आरोप कहीं प्रत्यक्ष नहीं हुआ है केवल क्रियाओं के माध्यम से व्यक्त किया गया है और इसलिए उद्दीपन की भावना भी व्यञ्जनात्मक है। आगे चल कर इस काव्य में आरोप का प्रत्यक्ष आधार बढ़ता गया है—'पुष्पासय का पान करता हुआ, धमन करता हुआ उन्मत्त नायक रूपी पवन पाँव ठीक स्थान पर नहीं रखता; अग का आलिंगन दान देता हुआ पुष्पवती (रजस्वला) लताओं का स्पर्श करना नहीं छाँड़ता है।'^{१६} इस आरोप में मानवीकरण का उद्दीप्त रूप अधिक प्रत्यक्ष है। प्रत्यक्ष आरोप का रूप कभी सुन्दर व्यञ्जना समिद्धित हो जाती है—'पृथ्वी रूपी पत्नी और मेघ रूपी पति मिले; उमड़ कर तटों को मिटाती हुई गंगा और यमुना का संगम-स्थान शिवेष्टी ही मानी बिलरी हुई फूलों से गुपी हुई बेष्टी बनी।'^{१७} इसमें भी भावात्मक व्यञ्जना शारीरिक मानवीकरण के आधार पर ही अधिक हुई है और

१४ वही; वही : सं० २५९

१५ वही; वही : सं० २६०

१६ वही; वही : सं० २६२

फौड़ा विलास का रूप अधिक प्रमुख है। यह रूप का आरोप भी कभी माँसलता में अधिक संबन्धन न होकर सुन्दर लगता है—‘काले काले पर्यन्तो वी श्रेणी मानो काजल की रेखा है: कटि में समुद्र ही मानो कटि की मेखना है... ..पृथ्वी ने अपने लज्जाट पर रीरवहूटी रूरी कुंकुम की बिन्दा लगाई है।’^{१७}

सन काव्य

३६—सं साधको ने अपनी प्रेम-साधना में विरहिणी के रूप में अपनी वियोग-व्यथा को व्यक्त किया है। कभी कभी इसी प्रकार अपने मिलन-उल्लास को भी संयोग मुल के रूप में स्वच्छंद शब्दों में व्यक्त किया है। ये दोनों स्थितियाँ शृंगार के संयोग वियोग पक्ष हैं। इनके अन्तर्गत प्रकृति का प्रयोग उद्दीप्त रूप में हुआ है। इसके साधनात्मक रूप पर विचार किया गया है। इन संतों के काव्य में स्वच्छंद वातावरण है। इस कारण विरह और संयोग संबंधी प्रकृति-रूप लोक-गीतियों की भावना के अधिक निकट हैं। यस्तुतः इन साधकों ने इन स्थितियों का माध्यम अपनी साधना के लिए स्वीकार किया है; और इन्होंने लौकिकता का आश्रय भी कम लिया है। इस कारण इन प्रकृति-रूपों का प्रयोग सत काव्य में कम हुआ है। फिर भी ‘विरहिन के अंगों’ और वियोग संबंधी पदों में ये रूप मिलते हैं। कुछ संतों ने वारहमासा वा श्रुतु-दर्शन भी लिखे हैं। लोक गीतियों की नायिका के समान संतों की विरहिणी वारहमासों में प्रकृति के साथ अपनी व्यथा को व्यक्त करती है—

“भादौ गहर गंभीर अपेली कामिनी।

मेघ रहौ भरलाइ चमकंत दामिनी॥

बहुत भयानक रैन पवन चढ़ैदिशि बहे।

(पमि ह) सुन्दर जिन उस पीव विरहणों क्यों रहे॥”

के भयानक रूप से यहाँ व्यथा का तीव्र होना दिखाया गया
आगे सुन्दर विरोध का आधार भी ग्रहण करते हैं—

“दिस-दिस तै बादल उठे बोलत चातक मोर ।

और सुन्दर चकित विरहनी चित रहै नहि ठौर ॥”^{१८}

भावना को घुल्ला इस प्रकार व्यक्त करते हैं—

“देखो पिरा कालो घटा मो पै भारी ।

सुनी सेज भयानक लागी मरा विरह की जारी ॥”^{१९}

§ ७—प्रकृति के उद्दीप्त-विभाव का दूसरा रूप जिसमें भावों की
मि पर प्रकृति उपस्थित होती है, संनों में मिलना है । इस सहज

के आधार अभिव्यक्ति में प्रकृति उन्हीं भावों को व्यक्त भी
करती है जिनके है आधार पर वह प्रस्तुत होती है ।
र प्रकृति वियोग की वृष्ट-भूमि पर सुन्दर की विरहिणी को

में व्यापक उद्देलन विलस हुआ जान पड़ता है जो अपने आप
उ और वेदना छिपाए है—“मिरे प्रिय, तुम इतनी देर कहीं भटक
बसत भ्रतु तो उस प्रकार व्यतीत हुई, शय यरा आ गई है ।
‘चारों ओर उमड़ धुमड़ चले हैं, उनकी गरज तो सुनी ही नहीं
। दामिनी चमकती है हृदय पीड़ा से काँप जाता है, बूँदों की
। दुलदायी है ।”^{२०} इस प्रकृति के रूप में वियोगिनी की वेदना
पीड़ा मिली हुई है । वस्तुतः इस चित्र में दो रूप मिले हुए हैं,
की वृष्ट-भूमि पर प्रकृति है और फिर उसके आधार पर वेदना
र है । इसी प्रकार घरनीदास की विरहिणी आत्मा को—

“पिय विन नौद न आवे ।

॥ प्रभा०; सुन्दर : विरह को अंग

१. उद्देलन; दुलदा : प्रेम० १०

०. प्रभा०; सुन्दर० १ पद, शय म० ३

खन गरजै खन बिजुली चमकै, ऊपर से मोहि भाकि दिखावै ॥१९१॥
 दरिया साहब (बिहार वाले) प्रिय-स्मृति के आधार पर प्रकृति को
 उद्दीपन के व्यंजक रूप में प्रस्तुत करते हैं— 'हे अमर पनि तुम क्यों
 नहीं आते । वर्षा में विविध प्रकार से तेज़ पवन चल रहा है, बादल
 गरज कर उमड़ रहे हैं; अजस्र धारा से घूँटें गुप्पी पर गिर रही हैं,
 बिजली चारों ओर चमक जाती है, भीगुर भनक कर भनकारता है;
 बिरह के बाण हृदय में लगते हैं । दादुर और मोर सघन वन में घोंर
 करते हैं, पिया बिना कुछ भी तो अच्छा नहीं लगता । सरिताओं में
 उमड़-धुमड़ कर जल छाया हुआ है, और छोटी बड़ी सभी तो झारित
 हो गई हैं ॥१९२॥ इसमें वियोग की मनःस्थिति के आधार पर प्रकृति
 का रूप विरोध से भावोद्दीपन की व्यंजना करता है । कबीर में
 आध्यात्मिक अलौकिकता और दादू में प्रेम की व्यंजना अधिक है;
 इस कारण साधारण प्रकृति के उद्दीपन रूपों को इनमें स्थान नहीं
 मिला है । जो रूप हैं उनमें आध्यात्मिक संकेत मिल जाते हैं जिनका
 उल्लेख किया गया है । कबीर का प्रत्येक उद्दीपन-चित्र आध्यात्मिकता
 में लो जाया है—

“ओनई बदरिया परिगै संभा । अमुवा मूल बन रांझा संभा ॥

पिय अंते घन अंते रहई । चौपर कामरि माये राई ॥

पुलया मार न ले सके, कई सलिपन यो रोय ।

वयो जयो भीजे कामरी, त्यो त्यो भारी होय ॥” १९३

दादू इन्हीं रूपों को प्रेम की व्यापक भावना में मुक्त कर देते हैं ।

संयोग के अक्षर का रूप इस प्रकार है—

१९१ द.११.०३ परमा० ३

१९२ द.११.०३ दरिया : मय १६

१९३ भीमक; कबीर : रत्नेनी १५

“नसुधा सब फूलै फलै, पिरयबी अनैत अपार ।

गगन गरजि बल बल भरै दाढ़ु खै खै कार ॥”

§८—संतो में मुन्दरदास पर साहित्यिक परम्पराओं का अधिक प्रभाव है इसीलिए इनमें प्रकृति पर आरोप करके उद्दीपन का रूप उपस्थित किया गया है। इस आरोप में शृंगारिक अर्थ, कल्पना के दाग नहीं, वरन् नूर के आक्रमण के रूपक में दृढ़ शम लिया गया है—विय गिनी के सामने उमड़ते हुए बादल हैं और कवि अपने रूपक से इस चित्र को उद्दीप्त कर देना है—‘हमें विरहिणियों पर पावस नृप के समान आक्रमण कर रहा है बादल ही इन्हीं हैं, विद्युत ही इबाइयों हैं और गरजन निशानों की ध्वनि है। पवन रूपी तुरंग चारों ओर नाचना है, और वृन्दों के घायल चले रहे हैं। दादुर, मोर तथा पगोहा आदि जैसे मुद् में ललकारते हुए ‘मार मार’ कहते हैं।’^{१४}

प्रेम कथा-काव्य

§९—काव्य-रूपों की विवेचना में कहा गया था प्रेम कथा काव्यों का आधार लोक कथा गाथियाँ हैं; इस प्रकृति भी भावों का सामक्षत्व कारण इनमें स्वच्छंद प्रकृतियों को अवसर मिल सका है। प्रकृति के उद्दीपन-विभाग के अन्तर्गत आनेवाले रूपों की दृष्टि से जायसी में अधिक उन्मुक्त वातावरण मिलता है। आगे के कवियों में भाव-व्यंजना के स्थान पर वेदना के बाह्य अनुभावों और विलास का क्रीड़ा-कलाप अधिक बढ़ता गया है। जायसी ने बारहमासा में श्रुत के बदलत हुए दृश्य-रूपों का विरहिणी के भावों के सम पर ही उद्दीपक बनाया है। इस बारहमासी में नागमनी के विरह-प्रसंग को लेकर प्रकृति को सहज संबन्ध में उपस्थित किया गया है। विरहिणी नागमनी प्रत्येक मास के परिवर्तित प्राकृतिक वातावरण के साथ अपनी विरह-वेदना

को सम अथवा विरोध पर रखकर अधिक विकल हो उठती है—
 'असाढ़ मास में...घेरती हुई घटा चारों ओर से छाती आनी है; हे
 प्रिय, बचाओ मैं मदन से पीड़ित हूँ। दादुर मोर और कोकिला शब्द
 कर रहे हैं...विजली गिरती है, शरीर में जैसे प्राण नहीं रुकते।...
 सावस में...मार्ग अंधकार में गम्भीर और अथाह हो उठा है, जी
 बाधला होकर भ्रमता घूमता है, संसार जहाँ तक दिखाई देता है
 जलमय हो उठा है, मेरी नौका तो बिना नाविक के पक चुकी है।
 ...भावों में...विजली चमकती है, घटा गरज कर व्रत करती है,
 विरह काल हँकर जी को प्रसन्न करता है। मघा झकोर झकोर कर
 वरसता है, ओलती के समान मेरे दोनों नेत्र चूने हैं।'^{१५५} इसी प्रकार
 यह सारा वारहमासा प्रकृति और भावनाओं के सामञ्जस्य पर चलता
 है। इसमें प्रकृति का स्वाभाविक रूप भावों का आधार प्रदान करता
 है; और भावों की सहज स्थिति प्रकृति से प्रेरणा प्राप्त करती है। साथ
 ही इसका सब से बड़ा सौन्दर्य यह है कि प्रकृति के किया व्यापारों में
 भावों की व्यञ्जना सहित है, जबकि वियोगिनी के भावों और
 अनुभावों में साथ प्रकृति से तद्रूपता भी स्थापित की गई है। बादल
 फिरते हैं तो वियोगिनी कामपीड़ित है; अंधकार गम्भीर अथाह है तो
 उसका मन भ्रमता है और यदि मघा वरसता है तो उसके नेत्र चूते
 हैं। अन्य प्रेम कथा काव्यों में ऐसा उन्मुख स्थिति नहीं है। दुर्लभ-
 दास ने वारहमासा को संयोग के अन्तर्गत रखा है, इसलिए उसमें भी
 यह सहज भाव नहीं आ सका है। इसमें निरास तथा क्रीड़ा की बात
 ही अधिक है। उदमान और आलस के वारहमासों में प्रकृति पीछे
 पड़ जाती है और विरह की अवस्था का वर्णन ही प्रमुख हो गया है।
 इस विरह स्थिति का वर्णन भी भावस्थिति के रूप में न होकर अधिकार
 निपा बलाओं तथा पाँहा गंधर्वा अनुभावों के अत्युत्तिपूर्ण विषय में

ए है। उसमान की वियोगिनी प्रकृति के सामने अपने आप में अधिक व्यस्त है—'बेठ छा तथा . इस मास में तौ सत्तार ऐसा नया ; पुनलिपों के आँसू सूख गए । विरह द्विपाए नही क्षिपना, महसूस होकर उसके शरीर को तथाता है।...अमावस मास में...इवेन, त, श्याम बादल छाने हैं, दौरा बड़ों की पंक्ति दिखाई देती है, लंगर उने घरों को छान है, पक्षी चनों में घगगा यनाने हैं । मेरा कर्म तो गी है, मन्दिर छारर क्या करूंगी।' १२३ इस अन्ध का चानावरण फिर भी दृश्यात्मिक है। आलम ने श्रुतु के रूप को दृष्ट मूमि में है, उसके आधार पर भावों की शक्त बड़ी है पर इनमें रीतिक निया जलान में अधिक न वो तथा अनुभाव नक सीमित रहा है। उन्नि इन वर्णन में आनुक्ति अधिक है—

“श्रुतु पावस श्याम घटा उनई लालि के पन थीर धिगानु नही । ✓

हुनि दादुर मार परीहन की लालि के सस विस्त पिरानु नही ।

नव ते मनभावन से विह्वल तब ते द्विय दाद विरान नही ।

‘म कौन ते पीर बहे दिलकी दिलदास तो कोई लखान नही।’ १२४

7: आलम प्रेम कथा काव्य की परम्परा में होकर भी रीती की इष्टि में कालीन प्रवृत्ति के अधिक निरुद्ध है। इन्होंने कुछ स्थल पर ग के आधार पर प्रकृति को उन्निष्ठ किया है और ऐसे रूपों में को उद्घाट करने की व्यंजना सज्जित है—

“रदत मयूर मानो चानक चटाधि चोर,

घटा बहरात तेरी चल छटा छुई ।

तेरी रैन कारा वारि छुन्द भरलाई,

भोष मिल्लिन की तान रादत बही नई।’ १२५

१२३ चि० ७: वस० : ३२ पं०-२४, दो० ४४५, ४४६

१० विरहवारी (भा० ७ खम०): आलम: २३ की वस०

: ८ बही; वही: २७ की वस०

आनन्द में समस्तकार के साथ आरोप का रूप अधिक है—‘भक्तभोरना
हुआ प्रचंड परन नन्ता है, निम्नी वृद्ध मूल ने हिल जाना है। आकाश
में पुनः पुनः घनघोर घटा छा रही है, नयीन नयी के समान बनिता काँसी
है।’ इस आरोप में दिग्द की भाव स्थिति को लेखक ने अत्यन्त उच्च
प्रयोग किया गया है, लेकिन अन्वय उद्दीप्त की स्थिति को प्रस्तुत करने
वाली भाव व्यंजक वस्तुओं का आरोप भी किया गया है—

‘महाकाल कैधी महाकाल कूटे,

महाकालिका के कैधी चेरा छूटे।

कैधी धूमधारा प्रलयकाल दारी,

कैधी राहु रूप कैधी रैन कारी।” २९

श्रु १०—जायसी में उद्दीप्त विभाव के अन्तर्गत केवल उल्लेख
करके मानवीय भावों को व्यक्त करने की प्रवृत्ति भी पाई जाती है।

इनमें भी जैसा कहा गया है चाण स्थूल प्रभावों
क्रिया और विनास

क्रियाव्यापारों तथा विलास-कीड़ाओं का रूप अधिक
व्यक्त होता गया है। वसंत के प्रसंग में कवि ने मानवीय उल्लास
तथा विलास का वर्णन ही अधिक किया है—

‘कर फूलन्ह सब डार ओझाई। झुंड बाँधि के पंचम गाई।

बाजहि डोल दुहुँ भी मेरी। मादर तर भौंभ चहुँ केरी।

नवल वसंत नवल सब बारी। सेंदुर बुझा होइ धमारी।” ३०

जहाँ तक श्रु १० के साथ मानवीय उल्लास का प्रश्न है, यह रूप
स्वाभाविक है; क्योंकि ऐसे समय संवेसाधारण का उल्लास-मग्न होना
सहज है। परन्तु इन वर्णनों के अन्तर्गत जब आर्यसी आनन्दोत्साह
का वर्णन करते हैं, उसमें क्रिया-व्यापारों का उल्लेख भी मिलता है—

२९ नही; नही : २०वाँ तरंग

३० मीठा०; जायसी : पद०, २० वसंत-सङ्ग, दो० ७

“वहिरि सुरंग चीर घनि भीना । परेमल मेद रहा तन भौना ।

अघर तमोर कपूर मिमसेना । चंदन चरचि लाव तन वेना ॥”^{३१}

उसमान ने पट्ट-शृंगु वर्णन को विधोग के अन्तर्गत रखा है, परन्तु इसमें भी प्रकृति से अधिक स्थिति प्रधान हो उठी है। इन्होंने भावों से सवन्धन पीड़ा, जलन तथा उत्पीड़न आदि का वर्णन ही प्रमुखतः किया है—‘जेठ को ब्याला में दुःख मन से निकाला नहीं जाता, बिरह की दावा देखी नहीं जाती जैसे अग्नि की चेरी ही प्रकट हो गई ही प्रिय पना नहीं किस तन में छिपा है।’ कहीं कहीं प्रकृति प्रत्यक्ष होकर पीड़ा तथा उत्पीड़न का पड़ाता है—‘श्याम रात्रि में जो कोकिल बोलता है, वह मानों बिरह से जलाकर शरीर को झोंकर कर देना है। बिजली बढ़कर जैसे स्वर्ग में फैल जाती है, मानों चमक दिखाकर भी निकाल लेती है, ^{३२} उसमान का शृंगु वर्णन इन्हीं उद्दीपन-रूपों को लेकर चलता है। आगे रीति-कालीन प्रवृत्ति की विवेचना करने में प्रकट होगा कि इनमें भी प्रकृति का व्यंग्यक आधार लिया गया है। नूर मोहम्मद ने भी उल्लास कीड़ा को काग-खंड में अधिक दिखाया है। उसमें प्रकृति परोक्ष है, विलास तथा ऐश्वर्य ही सामने आ सका है—

“गली गली घर घर सकल, मानहि काग छनन्द ।

माने सब आनन्द सों, आ कागुन सुर कन्द ॥”^{३३}

§ ११—इस विषय में प्रेम-काव्य के स्वतंत्र कवियों में भी यही प्रवृत्तियाँ पाई जाती हैं। परस्पर से स्वतंत्र होने के कारण इनका वातावरण अधिक उन्मुक्त है। परन्तु यह भावना स्वयं ऐसी बरि मानवीय भावना को लेकर है; इनके दारहमाष्टी में प्रकृति के माध्यम से संयोग-विलास तथा विधोग की बिरह-व्यथा

३१ वही; वही : वही, २१ पट्ट-शृंगु-वर्णन-खंड, दो० ६

३२ चित्रा०; वस० : १८ बिरह-खंड, दो० २४५-६

३३ रुदा०; नूर० : ५ काग-खंड, दो० १

या अर्पित निष्कल है। वः रूप भी भाव व्यञ्जक न होकर वायु प्रारोपी तथा अनुभावी का भेद है। दुःखदमन दूत की शीत का उल्लेख करण आनिमन आदि का वर्णन करने हैं—

“दुःखदमन के देते हैं शीत के नाले लगाने।

रही न कर नमस्ते शीत न रस ममा” ॥^{३४}

परन्तु इसका अर्थ यह नहीं है कि दुःख ने प्रकृति शीत भावों का साम-
झार प्रस्तुत की नहीं किया है। आनन्द मान का वर्णन भावोन्मास के समानान्तर प्रस्तुत किया जाये—

“..... । ओनई पटा बादर मन छाया।

परम लाग मेष दिन गरी। माल भद घनी की छापी।

हरी हरी पेगि बहुचोप। परोहा पीव पीव लागै सोरा ॥^{३५}

इन कविता में श्रुतु-वर्णन के प्रसंगों में वः रूप अधिक मिलता है। दुःखहरन गीष्म के वर्णन में वेदना को व्यक्त करते हैं—“नेत्रों में प्रेम के घनघोर बादल उमड़ आए; मदन का ही बवंडर भ्रमन्तर रहा है, बगुलों की पक्षि दुःख संतप्त हो गई है और कोकिल कुहकुर कर विलाप करती है ॥ इसमें आरोप के माध्यम से प्रस्तुत प्रकृति में उद्गीत भाव-स्थिति व्यक्त की गई है। आगे चित्र के वर्णन में ही भाव-व्यञ्जना समिद्धि है—“विजली चमकती है, बादल गरजता है; सेज पर अश्लील विरहिणी अत्यंत भयभीत हो रही है। चारों ओर नदी नाले बड़ गए हैं, चिरह से उनका बार बार कुछ नहीं सूझता ॥^{३६} प्रकृति के रूप के साथ ही वियोग की स्थिति संकेत करके यह व्यञ्जना प्रस्तुत की गई है। ‘नलदमन’ काव्य में भी श्रुतु-वर्णनों में इसी प्रकार प्रकृति और भावों की समानान्तरता उपस्थित की गई है—‘श्रुतु पावस में प्रेम

३४ प्रह०; दुःख० : सुखकर वरदमसा

३५ प्रह०; दुःख० : सुखार वरदमसा

३६ बही; बही : दवा-सिन्धु-रुमंडी-विरह-धंध

हूँ मंगी है सोवन भादों में मेह बरसता है। लो को चानक की
ली अच्छी लगती है। चाक्यों की बाणी को सुनकर मन हो चैन
ही है। कुहुर कुहुर कर कांचल और तांते बल्लने हैं। दानों
के पुरप सुनकर प्रसन्न हो रहे हैं।^{१३०} इन काव्यों में आराधना की
वृत्ति कम है, क्योंकि इनका संयन्ध साहित्यिक परम्परा में अधिक
ही है। दुलहरन एक स्थल पर रति उल्लास का आराधन करते हैं—

“जावन बाहु जमुन श्री मंगी । लहरो बेलि रस उठेनरंग ।

नदी नार नीत सरी सहेली । इन्ह कइ मुठी वाडनि बेली ।”^{१३१}

राम-काव्य

§ २—‘रामचरितमानस’ और ‘रामचन्द्रिका’ दोनों काव्य राम-कथा
विवर्धन हैं। परम्परा की दृष्टि में अलग होकर भी प्रकृति के उद्घोषन-
रूप की दृष्टि से इनमें समान प्रवृत्तियाँ हैं। कारण
मन्त्रिमन्त्र
यह है कि दोनों के सामने साहित्यिक परम्पराओं
आदर्श रहा है। साहित्यिक रूप में उद्घोषन में प्रकृति पर आरोप
वृत्ति अधिक हो जाती है। कलात्मक प्रयोग से यह आरोप
व्यक्त हो जाता है। परन्तु इस सीमा पर इन दोनों काव्यों में
का अधिक पालन है। इस कारण आरोप भी स्थूल और
रिक्त मानवीकरण के आधार पर अधिक हुआ है। प्रकृति का
उद्घोषन-रूप इनमें नहीं मिलता। एक स्थल पर ‘रामचरितमानस’
में सीता के रूप-उपमानों में फैली प्रकृति के उल्लास के विरोध
पनी मनःस्थिति को उद्घोष पाते हैं। यह स्थल कलात्मक है पर
मूल में भी आरोप की भावना है। राम की सीता की स्मृति की
प्रकृति के विरं भी उल्लास में अधिक जान पड़ती है—

१३० : कुहुर-कुरुर

१३१ : डल० : कुह० बर०।

“कुद कली दाहिम दामिनी । कमल सरद सखि आदि मामिनी ।

बदन पास मनोज धनु हंसा । गज चिहिरि निज मुनव प्रमंसा ।

भीरल बनक कदलि हृषाही । नेक न संक मकुच मन माही ।”

इसीके आगे स्वतंत्र प्रकृति भी उद्दीपन की प्रेरणा रखती है—‘संग लहर करनी करि लेही । मानहुं मोहि विखावन देही ।’ पर इसका विस्तार अधिक नहीं है । इसके बाद करि बसंत की प्रकृति-रूप योजना ‘काम अनोरु’ के आरोर के आधार पर करता है । और इस आरोर में प्रकृति उद्दीपक ही है—‘अनेक दृष्टो में लगएँ उलभी हुई हैं, मानो ये ही विविध बितान ताने गए हैं ।’ कदली और लाल ही मानो अंश ध्वजाएँ हैं जो उनको देखकर मोहित न हो उसका मन धीर है । नाना प्रकार के वृक्ष फूले हैं, मानो अनेक धनुषांसी अनेक रूपों में लड़े हैं ।^{३९} इसी प्रकार उत्प्रेक्षाओं से यह रूपक पूरा किया गया ।

क—‘रामचन्द्रिका’ का कवि अपनी प्रकृति में अलंकारवादी है । साथ ही इसमें साहित्यिक परम्परा का अनुसरण भी किया गया है ।

इस कारण आरोरों के माध्यम से ही प्रकृति को उद्दीपन के अन्तर्गत रखा गया है । ऐसे कुछ ही स्थान होंगे जहाँ प्रकृति मानवीय भावों के सम पर व्यञ्जनात्मक रूप में उपस्थित हुई हो अथवा जहाँ वह भावों के आधार पर उपस्थित की गई हो । एक स्थल पर लक्ष्मण के उल्लेख में प्रकृति का ऐसा रूप आया है जिसे व्यञ्जनात्मक रीति से भावोद्दीपन का रूप कहा जा सकता है—

“मिलि चक्रिन् बंदन बात भई अति मोहत न्यायन ही गति को ।
भृगुमित्र विलोक्त चित्त जरी लिये चन्द निशाचर पद्धति को ।
प्रतिकूल शुकादिक होहि सबै जिय जानै नहीं इनकी गति को ।
दुख देत तड़ाम तुम्हें न वने कमलाकर हूँ कमलापति को ।”^{४०}

३९ राम०; तुलसी : अर०, दो० २०, २८

४० रामचन्द्रिका; केशव : बा० प्र०, पं० ४८

इस चित्र में आलंकारिक प्रकृति के कारण स्वाभाविकता
 उन पर नम-कार ही अधिक है। आरोग्य की भावना में बहो-
 त से अधिक भाव की व्यञ्जना हो सकी है वे उद्दीप्त रूप सुन्दर
 उनमें संस्कृत के कवियों का अनुकरण प्रयत्न है— छत्र पुण्य
 युक्त है, चारों ओर सुगंध उड़ रही है जिससे विदेश निवासी
 भी अंधे हो जाते हैं। पद्म रश्मि पल्लव समूह देखा चाम्पा देना है
 वसंत ने काम को अग्निवायु दिया हो। १४१ इसमें उत्प्रेक्षा से
 के बाण की फटपटा भाषात्मक है। परन्तु पेशव की प्रमुख प्रकृति
 'करण के रूप में आकार के आरोह की है। यदि शरद का वर्णन
 के रूप में करता है—

दंतावलि कुन्द समान मनो। श्वंभानन कुन्तल सीम पना ।
 हैं पनु संजन मेन मनो । रात्रीवलि अयो पद दानि अनो ॥१४२
 की आरोपनादिना में रूप व्यञ्जना का दृष्टिगन्तु न रहकर
 एक ही ही प्रधानता है।

उन्मुक्त-प्रेम काव्य

११—मध्ययुग की रघुचंद्र तथा उन्मुक्त प्रकृतियों ने आत्मा-
 अपना तथा कविता का आभय लिया है। परन्तु विद्यानि ने
 प्रारम्भ में ही उन्मुक्त वातावरण के साथ जीवन और
 में जीवन प्रेम का काव्य लिखा है। इनमें काम का साहित्यिक
 उदात्त आदर्श अवश्य मिश्रता है, पर कवितादिना तथा
 एक वाचना से इनका काव्य बहुत कुछ दूर रहा
 न प्रेम और सौन्दर्य न तो आत्मात्मिक वातावरण में
 हुआ है और न काम की कविता का बंदी ही। परन्तु जैसा
 है विद्यानि का काव्य साहित्यिक मोड़ों के अत्यधिक निष्ठ

परी; परी : टी० प्र०, पृ० १४

परी; परी : टी० प्र०, पृ० १५

है, इस कारण इनकी भाव-धारा को कलात्मक आधार मिला है। फिर भी इन गीतियों की अभिव्यक्ति वस्तु-गतरक आधार पर हुई है; और इसलिए प्रेम और सौन्दर्य की भावात्मकता के स्थान पर इनमें यौवन का शारीरिक रूप ही प्रत्यक्ष हो जाता है। प्रकृति के उद्दीपन-रूप की दृष्टि से विद्यापति में लोक-गीतियों जैसी प्रकृति मिलती है; परन्तु इन्हीं कारणों से प्रकृति तथा जीवन में भावों का प्रगुम्फन तीव्र हो उठता है। वसंत का दृश्य-जगत् अपने रूप में अधिक मार्दक है और उसके समानान्तर भावों का यौवन से आकुल चित्र है—

‘मलय पवन वह। वसन्त बिजय कह।
भमर फरद रोल। परिमल नहि ओल।
श्रुतुपति रंग देला। हृदय रमस मेला।
अनंक मंगल मेलि। कामिनि करधु पेलि।
तवन तबनि सङ्गे। रहनि खरनि रङ्गे।’^{४३}

आगे भावों के सम पर प्रकृति भावों को व्यञ्जित करती हुई उद्दीपन करती है—‘नवीन वृन्दायन में नए नए वृत्तों के समूह हैं, उन पर नए पुष्प विकसित हैं। नवीन वसंत के प्रसार में नव मलयानिल का संचरण हो रहा है और मस्त अलियों की गुञ्जार होती है। नवल किशोर विहार करते हैं, यमुना तट पर कुंजों की शोभा नवीन प्रेम से आशान्वित हो रही है।’^{४४} विद्यापति में उद्दीपन-विभाव के अन्तर्गत प्रकृति के प्रयोग की यही व्यापक प्रकृति है। इसके साथ प्रकृति के संवेत पर विरह की वेदना और यौवन की व्यथा का वर्णन भी प्रमुख हो उठता है—‘हे सखी, हमारे दुःख की कोई सीमा नहीं है। इस भादों मास में वादल छाए हैं और मेरा मन्दिर सूना है। झूम कर वादल गरजते हैं, संसार को आविष्ट करते हैं। कन्त तो

^{४३} पदावली; विद्यापति : पद ६१३

^{४४} वही; वही : पद ६०६

सी है, काम दास्य है, वह तीव्र वाणों से मारता है ।^{१४५} यहाँ फिर भी प्रकृति सामने उपस्थित है, कुछ स्थलों पर केवल एक लेख के आधार पर विरह की पीड़ा का उल्लेख किया जाता है—

“गगन गरजि घन घोर । हे सखि, वस्तव आश्रित बहु मोर ।

उगलीन्ह पावो वान । हे सखि, अवन बचत मोर प्राण ।

करव कश्रीन परकार । हे सखि, यौवन मेल उजियार ।^{१४६}

कभी तो भ्रातृ संबन्धी उल्लास ही सामने आता है, प्रकृति दूत बदली जाती है—

“नाबहु रे तबनि तजहु लाज,

आएल बसन्त रिनु पणिक राज ।

केसो कुङ्कुम मरदाव अग,

फकरहु मोतिआ मल भाज मान ॥”

मानवीय उत्सव तथा उल्लास का रूप सामने आता है, अन्यथा

“मधुर सुवतीगण सज,

मधुर मधुर रसरज ।

मधुर माइव रराज,

मधुर मधुर कर ताल ॥”^{१४७}

—विद्यारति में साहित्यिक कलात्मकता होने के कारण उल्लास के माध्यम से अधिक व्यक्त हुआ है । परन्तु इस आरोप में

भावात्मक प्रेरणा अधिक है, स्थूल आकार से मधु-

स प्रेरणा कीड़ाओं आदि के द्वारा उद्दीपन का कार्य नहीं

पाया है । विद्यापति ने एक लंबा रूपक जन्म का वर्णन है और

जाना का दिया है । जन्म के रूपक में प्रकृति-रूप इस प्रकार

बही : बही : पद ७१५

बही : बही : पद ७०६

चलता है—

“माघ मास सिरि पञ्चमी जजाहवि,
नवल मास पञ्चमह रुश्राह ।
अति धन पीड़ा दुख बड़ पाओल,
बनसपत्नी भेल धाह ऐ ॥”

आगे इस चित्र में उल्लास इस प्रकार व्यक्त किया गया है—

“जाचए लुपतिगण हरपित जनम,
लोल बाल मथाह रे ।

मधुर महारस मझल गावए,
मानिनि मौन उडार रे ॥”^{४८}

श्रुतपति राज का रूपक तो प्रसिद्ध है और अनेक कवियों ने इसका प्रयोग किया है। इसमें श्रुतु संवन्धी उमंग प्रकृति में प्रतिपदित की गई है—‘श्रुतुराज वसंत का आगमन हुआ। माघपीलनाश्री में अलि समूह गुंजारता है। दिनकर की किरणों में उगका यौवन है और कुसुम के पेशर उसका स्वर्ण दण्ड है।’^{४९} विद्यापति के उद्दीपन में प्रकृति-रूप वियोग में यौवन की विरह-पीड़ा को लेकर अधिक चलता है, जब कि संयोग में उल्लास का आन्दोलन ही अधिक है। इसका कारण है कि विद्यापति मुख्यतः लीरिक प्रेम तथा शौन्दर्य के कवि हैं जो यौवन में अरुणी अभिव्यक्ति पाता है।

§ १४—प्रकृति के उद्दीपन-रूप को लेकर गमरा उल्लुख कवियों में समान भावना है। परन्तु मीरा की पद शैली में मीरि भावना के कारण प्रकृति ने उद्दीपन की प्रेरणा दी। मीरा की उल्लुख शैली में उद्दीपन की प्रेरणा शराभाविक है और उगमें भाव-नादात्म्य स्पर्शा हो सदा है। विद्यापति में भी यह भावना थी, परन्तु

^{४८} बही: बही ३ पृष्ठ ६०६

^{४९} बही: बही ३ पृष्ठ ६०६

साहित्यिक रूप होने के कारण उनके काव्य में अन्य रूप भी हैं। अन्य मुक्तक प्रेमी कवियों पर रीति परम्परा का प्रभाव अधिक है, स्वतंत्र रूप में प्रकृति के निचों में पावस का प्रमुख स्थान रहा है। मीरा की विरहिणी आत्मा पावस के उल्लास की मनःस्थिति के विरोध में पाकर अधिक व्यग्र हो उठी है—

“विदा कर रे घर आवे ।

दादुर मार परीहरा बोले कोइल सकद मुगार ।

हुमेंठ भदा ऊसर हाई छाई दामिनि हमक दरावे ॥”^{१००}

और दूसरी ओर संयोगी मीरा प्रकृति के पावन उल्लास से अपना सम स्थापित करके अधिक आनन्दमग्न हो उठती है—

“मेहा परसिवा करे रे ,

आम तो रमितो मेरे परे रे ।

नाम्ही नाम्ही भूँद मेप पन परमे ।

गुन सरपर भरे रे ।

बदुर दिना पेझीम रात ।

विदुरन को मोहि उर रे ॥”^{१०१}

दुःख के बाद गुणगर्भित में दुःख की स्थिति भय बनकर रहती है, इसी रसात्मक स्थिति की ओर इसमें संकेत दिया गया है ।

§ १५—जैसा कहा गया है मुक्तक के प्रेमी कवियों में प्रकृति का उद्योग रूप भावों के समानांतर ही है, पर रीति के प्रभाव में इसमें काव्य परि और काव्य आभाषों का वर्तन ही अधिक है। दादुर की प्रकृति के विकास-विरोध में मानिनी की रीति का प्रभाव रति भावना की उद्गीर्ण करने है—दिगो, वन में कल्पवृक्षों में विचलन और कुसुम का गद है और प्रदेह वन तथा

उपवन सुन्दर शोभा से लुबिमान् हैं । और इस कोकिल की कूक सुन कर कैसी हूक होती है: ऐसे दुःख में कोई रात-दिन किस प्रकार व्यतीत करे । ऐसे समय तो श्याम को तरसाना नहीं चाहिए: तू अपने मन में विचार कर तो देख । ऐसे समय कोई मान करता है, ग्राम परमंजरी है और मंजरी के भीर पर भ्रमर गुंजारता है, ऐसा मुहावना समय है ।^{१२३} इन कवियों में कुछ रूप इस प्रकार के पाए जाते हैं जिनमें प्रकृति के आधार पर वियोग-व्यथा को अधिक व्यक्त किया जाता है—‘पावस श्रुतु में श्याम घटा को उमड़ी देखकर, मन में धैर्य तो बँधता नहीं फिर इन दादुर और मोरों के शब्द को सुनकर चित्त स्थिर नहीं हो पाता । जब से प्रिय से बिछोह हुआ, वियोगिनी के हृदय की ज्वाला कम नहीं होती । उसकी कौन-सी व्यथा या उल्लास का उल्लेख किया जाय, कोई सुननेवाला और सहानुभूति रखनेवाला भी नहीं दिखाई देता ।’^{१२४} इस वर्णन में प्रकृति के विरोध में सहानुभूतिपूर्ण वातावरण से भाव-व्यंजना को उद्दीप्त रूप में उपस्थित करती है, यद्यपि कवि कहता यही है कि कोई सहानुभूति रखनेवाला नहीं मिलता । इनी के दूसरे रूप में भावों की पृष्ठ-भूमि पर प्रकृति उद्दीपक हो उठती है—

“घटपारन वैठि रसालन मैं यह कबैलिया जाइ खरे ररि है ।

वन फूलि है पुज पलासन के तिन को लखि घोरज को घरि है ।

कवि बोधा मनोज के आगनि सो विरही तन तूत भयो जरि है ।

घर कन्त नहीं विरतन्त भट्ट श्रव कैर्षी बसन्त कहा करि है ।”^{१२५}

इस प्रकार इन कवियों के मुक्तकों में उद्दीपन-विभाव के अन्तर्गत प्रकृति का रूप लोक-गीतियों की उन्मुख भावना तथा साहित्यिक परम्पराओं और रूपों की मध्य की स्थिति मानी जा सकती है ।

५२ उठक; ठकुर : पृ० ६६

५३ शरक; बोधा : पृ० १

५४ बही; वही : पृ० २

पद-काव्य

१६—मरु कवियों के पद-काव्य में उद्दीप्त की भावना का स विद्यारति के आधार पर माना जा सकता है। साधना संबंधी प्रकरण में मगवान् की भावना को लेकर प्रकृति की प्रभावमयी स्थिति पर विचार किया गया है। श्रीर काग का लेकर इन कवियों में प्रकृति का बहुत दूर तक से सामञ्जस्य मिलता है। कुंभनदान वसन का भाव हीरक रूप का उपस्थित करते हैं—

“मधुर गुंजारन मिलित सत सुर भयो हे दुलास
तन मन सब जँदहि।

मुदित शविक जन उमगि भरे हे न पावत
मनमय मुख अंतहि ॥१५॥

गदास भी इसी प्रकार कहते हैं—

हुम बेली भाँति भाँति। नय बसंत सोभा कही न जात।
गमुल विलसत सपन कुंज। छिनिछिनि उपजन आनंद पुंज ॥१६॥
दास का प्रकृति उद्दीप्त-रूप वसंत की इस भावना से भिन्न—

रत धन सरस बसंत श्याम। लुवती जूप गाँवे लीला अनिराम।
त सपन नूतन तमाल। जाई छुही चरक गुलाल।
त सँदूर माल। लपटात मत्त मधुरन जाल ॥१७॥
१८ अनेक चित्र सभी कवियों में मिलते हैं। मरु कवियों के इस रूप में मानवीय भावों के समान उत्साह व्यक्त होता है। सुर ने द्विजोत्ता के प्रसंग में प्रस्तुत किया है, प्रकृति श्रीर जीवन

१. भाष्यभाषीन पदसंग्रह (म. ०. २) : १०. ५

२. वही : १०. १५

३. वही : १०. १५

गमानान्तर है केवल यहाँ शृंगार की भावना अविवक्षित है—‘हरि के भाव दिहोला मूलो और त्रिद को भी भुजाओं । शरद और उदये बाद दीप्य श्रुत वीन गई अब मुग्धर क्या श्रुत आई है । गोविन्द कृष्ण के देर लूकर कहती है, वन वन कोकिल शब्द कहता है और दादुर शोर करते हैं । वन की मयाओं के बीच में वगुलो की वंछि आकाश में दिगाई देनी है । इसी प्रकार विद्युत चमकती है, बादल घोर गरजन करने हैं, पसीरा रटना है और बीच बीच में मोर कील उठता है ।’ इस लंबी चित्र योजना में जो उन्लास की उद्दीपन भावना है वह गोविन्दों के संयोग-शृंगार के समानान्तर ही है—

“पहरि चुनि चुनि चीर चुदि चुदि चूनरी बहुरंग ।

कटि नील सहंगा लाल चोली उबटि केसरि रंग ॥”^{५८}

समस्त दिहोला प्रसंग में यही भावना है ।

क—गूरदास के वसंत-वर्णन में भावों की पृष्ठ-भूमि पर प्रवृत्ति का उद्दीपन-रूप उपस्थित किया गया है जिसमें ‘उल्लास की भावना निहित है—‘कोकिल वन में बंली, वन पुष्पित हो भावों के आधार पर गण; मधुव भी गुंजारने लगे । प्रातःकाल बन्दोंजनों की जय जयकार सुनकर मदन मदीपति जागे । दब से जले हुए घृतों में दूने शकुर निफल आए, मानो कामदेव ने प्रसन्न होकर पाचकों को नाना-वस्त्र दान दिए । नवीन प्रीति के यातावरण में नववस्त्ररिषों नव-पुष्पो से आच्छादित हुईं; जिनके सुरंगों पर नव-सुवतिर्या प्रसन्न हुईं’ ।^{५९} इसी प्रकार का एक दूसरा चित्र भी है—

“हिय देख्यो वन छुदि निहारि ।

बार बार यह कहति नारि ।

नव पल्लव बहु सुमन रंग ।

द्रुम बेली तनु भयो अनग ।

^{५८} सरसा ७; दश०, पद २२७४

^{५९} वही १; वही, पद २२८५

भँवरा भँवरी भ्रमत संग ।

यमुन करत नाना तरंग ।^{११४०}

उद्दीपन-विभाव के अन्तर्गत प्रकृति का यह रूप सूर में ही प्रमुखतः है, परन्तु अन्यत्र भी मिलता है । गोविन्ददास भावी का आधार ग्रहणकर प्रकृति को उपस्थित करते हैं—“हे कंत, नवीन या भावाली अनुपम श्रुत वसंत आ गई, अत्यंत सघनता से जूही, कुंद, झौर अन्य पुष्प फूल उठे हैं; बनराजि पुष्पित हो उठी है, उन पर मदरस के मतवाले घमर दोबूते घूमते हैं ।^{११४१} इसी प्रकार प्रकृति रूप कृष्णदास का भी है—

“प्यारी नवल नव नव बेलि ।

नवन विटप तमाल अरुभी मालती नव बेलि ।

भव वसंत इसत द्रुमगन जरा जारे बेलि ।

नवल वसंत विहंग कूजन मच्यो ठेला ठेलि ।

सरणि तनया तट मनोहर मलय पवन सहेलि ।

सकुल कुल मकरद लंपट रहे अलिगन भेलि ।^{११४२}

इन रूपों में वृष्ट-भूमि की भावना ही भावात्मक व्यवस्था के रूप में सन्निहित हो जाती है, जैसा सूर के चित्र में अधिक दूर तक हुआ है । और या श्रीङ्गा-बिलास आदि का अस्पष्ट आरोप हो जाता है जैसा इस चित्र में है ।

ख—सूर ने आरोप के आधार पर भी प्रकृति का उद्दीपन में आरोप का आधार रचा है । पत्र के रूप में वसंत की कल्पना में नवीनता है—

१० वही 'वही', पृ० २३५७

११ श्री दुष्ट०, पृ० ६७—'वोदित बेली वन वम फूल'

१२ वही : पृ० १४

“ऐसी पत्र पठायो श्रुतु वसंत

तजहु मान मानिन तुरंत ।

कागज नवदल अंबुज पात

देति कमल मसि भँवर मुगात ।”^{१३}

वसंतराज, वसंत सेना आदि के रूपक साहित्यिक परम्परा से लिए गए हैं। मदन तथा वसंत के काग खेलने की कल्पना में आरोप सुन्दर है—

“देखत नय ब्रजनाथ आतु अति उपजतु है अनुराग ।

मानहु मदन वसंत मिले दोउ खेलत काग ।

पेकी काग कपोत और खग करत कुलाहल भारी ।

मानहु लै लै नाउँ परस्पर देत दिवायत गारी ।”^{१४}

इन सबके अनिश्चित प्रकृति को परोक्ष में करके चंचल विलास और उल्लास का वर्णन भी इनमें मिलना है—“दि सखी, यह वसंत श्रुतु आ गई, मधुवन में भ्रमर गुजारते हैं। ताली बजाकर खियाँ हँगतो हैं; और फेर, चंदन तथा कस्तूरी आदि पिसी जाती है। वृक्ष में खेल मचा हुआ है। कोई प्रातः मन्था अथवा दोहर नहीं मानता; नाना प्रकार के, मुरज, बीन, डक तथा भाँक आदि बाजे बजते हैं और गुनाल, अवीर आदि उड़ाया जाता है।”^{१५} यही क्रीड़ा-कौतुक की भावना सभी चैत्रों में श्रुतु के साथ अधिक होती गई है और रीति-काय की कर्तृवादित्य तथा उक्ति-विविध में तो इसको प्रमुख स्थान मिल चुका है।

मुक्तक तथा रीति काव्य

§ १७—मुक्तक कवियों और रीति परम्परा के कवियों में प्रकृति के

१३ गुमा० : २८०, १८ २३८२

१४ बर्ही : बर्ही, १८ २३९०

१५ टीपुष्टः : ३३० १९—“जाये जायेगी यह श्रुतु कहीं ।”

उद्दीप्त रूप को लेकर कोई प्रवृत्ति विषयक विभाजन रेखा नहीं खींची जा सकती। इनमें इस रूप के अनेक भेद मिलते समान प्रवृत्तियाँ हैं और सभी कवि समान प्रवृत्तियों से प्रभावित हैं जो सामूहिक रूप में रीति परम्परा से संबन्धित हैं। यह एक सीमा तक कवि की अपनी काव्य-प्रतिभा और आदर्श भावना से भी संबन्धित है। जिन कवियों का रसात्मक प्रवृत्ति अधिक है उन्होंने प्रकृति को जीवन के सामञ्जस्य पर, अथवा जीवन और प्रकृति में से किसी को पृथ-भूमि में रख कर दूसरे को उस भावना से आन्दोलित या प्रभावित चित्रित किया है। जिन कवियों की प्रवृत्ति अलंकारों तथा उक्ति चमत्कार की ओर है उनमें प्रकृति का संकेत देकर या उल्लेख करके पीढ़ा जलन, विलास कीड़ा का अहात्मक वर्णन ही प्रमुख है। इसके अतिरिक्त आरोप को लेकर भी यही भेद पाया जाता है। रसवादी कवियों ने भावात्मक व्यंजनन प्रस्तुत करने वाले रूपकों का प्रयोग किया है जबकि अलंकारवादी कवियों ने चमत्कार की प्रेरणा से मानवीकरण करने की, आकार देने की प्रवृत्ति अधिक है। इन्होंने विभिन्न आरोप भी प्रस्तुत किए हैं। परन्तु यह विभाजन जितना सिद्धान्त से संबन्धित है, उतना वास्तविक नहीं है। इस युग का काव्य सब मिला कर ऐसी रूपात्मक रूढ़िवादिता (फार्मलिज्म) से घेँघा हुआ है कि सभी कवियों में समान परिपाटी का अनुसरण मिलता है। यह कहना कठिन है कि कवि में कौन प्रवृत्ति प्रमुख है। इसलिए यह विभाजन व्यापक रूप से ही लगता है।

§ १८—स्वच्छन्द भावना से संबन्धित प्रकृति का यह उद्दीप्त-रूप है जिसमें प्रकृति मानवीय जीवन की दुःखसुखमयी स्थितियों तथा भावनाओं के समानान्तर उपात्पित होती है। और इस निकट की रिपति से वह विरोध, संयोग, स्मृति के द्वारा भावों को व्यंजनात्मक रीति से

सम नान्तर प्रकृति
और जीवन

उद्दीन करनी है। इसी के समान प्रकृति के ये चित्र हैं जिनमें मानवीय जीवन या मारना का उत्तेजक प्रत्यक्ष तो नहीं रहता, परन्तु प्रकृति में भाव-व्यंजना का रूप उपस्थित किया जाता है। इस प्रकृति रूप का उत्तेजक विभिन्न कान्य रूपों के अन्तर्गत किया गया है। यहाँ भेद स्पष्ट करने के लिए ठाकुर करि का पावस-वर्षण प्रस्तुत किया जा सकता है—

‘घन पहरान लागे अंग सहारन लागे,
 पेड़ी कहारन लागे घन के विलासी जे।
 बोलि बोलि दादुर निरादार सों आठो जाम,
 ग्रीष्म की देन लागे बहुर विदासी जे।
 ठाकुर कहत देखो पावन प्रबल आषो,
 उड़न दिसान लागे मगुल उदासी जे।
 दाये से दवे से आषो अरन छप से बीर,
 बरस रहन लागे बदरा बिसासी जे।’^{१६६}

इस वर्णन में मानवीय व्यवसाय संबंधी अनुभावों और भावों की प्रकृति पर प्रतिबिम्बित करके व्यंजना की है, येने स्वतंत्र चित्र माना जा सकता है। यह एक प्रकार अप्रत्यक्ष अरौर है। इसी चित्र के साथ जब भाव स्थिति प्रत्यक्ष सामने लगती है उस समय प्रकृति और जीवन एक दूसरे को प्रभावित करता उपस्थित होता है। मतिराम की विरहिणी प्रकृति के पावस-विलास के समानांतर विरोध की मनःस्थिति लेकर उपस्थित है—

‘धुरवान की धावन मानो अर्नग की तुंग ध्यजा पहराने लगी।
 नभ मंडल ते छिति मंडल छूवे जिन जोत छटा छहराने लगी।

१६६ पावस० ६७, वही प्रकार गिरधर के वर्णन में किया-व्यापारों के रा माव-व्यंजना हुई है—

‘विराम’ समीर लगी ललिका विरही वनिता घहराने लगी ।
 देस में पीय मंदिर नहीं चहुँ ओर धटा घहराने लगी ।^{१७}
 ‘प्रहृति का आन्दोलन और वियोगिनी का अननम पीड़ित होकर
 राना’ साथ होता है । इस कलात्मक प्रयोग और उन्मुक्त वक्तव्य
 रस भेद है । मीराराम ने भावों को प्रकृति के समस्त रखा है और
 प्रकृति के माध्यम से व्यंजना द्वारा सामञ्जस्य भी उपस्थित किया
 घहराना, छहराना, घहराना आदि इसी भाव को व्यक्त करते हैं ।
 रीति का वर्णन भी इसी प्रकार चलता है—‘श्रुतुराज वसंत के
 मन पर मन उल्लसित हो उठा है । सौरभमयी मुन्दर मलय
 प्रवाहित है । एरोर का जल निर्मल होकर मंजन के योग्य है ।
 र का समूह मंडुल गुमार करता है वियोगी इस श्रुतु में व्याकुल
 लगी भी ध्यान नहीं रख पाते; और इसमें संयोगी विहार करते
 अपन वृत्त शोभित हैं, अनेक कोकिल समूह बोलता है ।’^{१८} इस
 और जीवन के समानान्तर बिन्न में भाव-सामञ्जस्य उपस्थित
 हो सका है, इसका कारण है कवि का अलंकारवादी होना ।
 जहाँ प्रभावशीलता के साथ प्रकृति उपस्थित हो सकी है वहाँ
 रीति अधिक भावमय हुई है—

“तवै इत जेठ जग जात है करनि जरयो

तापकी तरनि मानी भरनि करत है ।

“बहरि बहरि घेरि घेरि कोर धन जाय

झाप धर धर घुमीले बने धूमि धूमि ।

बारै जग बारै ओर अमन बसाव करै

ललकारै बार बार व्योम जूमि धूमि ।”

पावस-श्लोक : १७

कविच रानावर; रीतिरति : ली० तर० छं० २

किशुक गुलाब कचनारन औ अनारन की,

हारन पै झोलत अंगारन के पुज है ।^{१०७०}

इसमें भावों के सम पर जो प्रकृति का उल्लेख हुआ है वह जैसे स्वयं प्रेरक तथा उद्दीपक है जो अत्युक्त के द्वारा प्रस्तुत किया गया है। सेनापति भी जेठ की गरमी का वर्णन इसी उच्चेजक के अर्थ में करते हैं—

“गगन गरद भँधि हसो दिसा रही रँधि,

मानौ नभ भार की म-म बरसत है।

बरनि बताई, छिति-धूमि की तनाई जेठ,

आयो आतताई पुट पाक सां करत है ।^{१०७१}

ए—सेनापति के विषय में कहा गया है कि इन्होंने प्रकृति को मयार्थ रूप में प्रस्तुत किया है। इसी प्रकार सेनापति ने प्रकृति के स्वाभाविक प्रभाव तथा उसकी प्रेरणा का भी उल्लेख किया है। शृंगु का प्रभाव मानव पर पड़ता है और उसको वह सुग-दुःख के रूप में ग्रहण करता है। अन्य कवियों ने इस शारीरिक सुख दुःख को भावों की प्रेरणा के रूप में स्वीकार कर लिया है, परन्तु सेनापति उसके सहज प्रभाव से परितुष्ट हैं और उसे उपस्थित भी करते हैं। पिछले प्रकरण में शीघ्र के प्रभाव का संवेग विषय के अन्तर्गत किया गया था। शीत काल में प्रकृति के इस रूप की ओर कवि संवेत करता है—

“बायो हिम दल हिम-भूषर हैं सेनापति,

अग अग जग पिर-जंगम टिरन है।

पै न बताइ माजि गई है तनाई सीत,

आयो आतताई छिति-अंबर पिरन है ।^{१०७२}

७० १पा० १६का० १ अग०, १८०

७१ २वि०; रेना ० : टी० ल०, १६० १५

इस प्रकृति के कण्डू का के भाव की इसी भावना का आगे भाव
तब भावना के निम्न कर देता है—

“जब केम नि गो न दी दिगङ्ग मी,
अर्ध विचार के जो भाव दारुण के।
देवता के भाव जो के भाव दारुण,
होते हैं मङ्गल का अर्थ दारुण है।”

§ ११—जैसा प्रकरण के प्रारम्भ में कहा गया है कि उद्दीप्त के
कभी न कभी भाव के अन्तर्गत प्रकृति उद्दीप्ता होती है और कभी
केवल प्रकृति के उद्दीप्त के आधार पर भावों की
प्रकृति के अन्तर्गत प्रकृति की भाव है। इस स्थिति में प्रकृति
विचारों की भावना के अन्तर्गत प्रकृति का प्रमुख
विषय आश्रय के अन्तर्गत भावना है और इसी कारण इनका अर्थ
प्रकृति के प्रकरण में दिया गया है। परन्तु जिनमें प्रकृति की प्रकृति-
गुण है, अपना विषय प्रकृति के आधार पर प्रकृति का उद्दीप्त होता
है, उनमें उद्दीप्त की भावना प्रकृति और प्रकृति हो जाती है।

क—इस रूप में केवल अन्तर्गत भावना के अन्तर्गत होने पर प्रकृति
का विषय उद्दीप्ता होता है जिसमें उद्दीप्त-अन्तर्गत उद्दीप्त आधार पर
प्रकृति की भाव है। प्रकृति में उद्दीप्त की भावना
भाव का आधार प्रकृति होकर प्रकृति-अन्तर्गत के अन्तर्गत से अधिक
स्पष्ट होती है और इसी कारण यह रूप उद्दीप्त के अन्तर्गत है—

“द्वार में दिशान में कुनी में देश देश में,
देखी दीप दीपन में दीपन दिगन्त है।
धीमेन में प्रज में नवेलेन में वेलेन में,
यनन में वागन में वगरयो वसन्त है।”

सेनापति के इस वर्णन में आधार भावात्मक है—

“वरसत धन गरजन रखन, दामिनि दिपै अकास ।
तपति हरी सफली करा, सब जीवन की आस ॥
सन जीवन की आस, पास नूतन निन अनमन ।
मोर करन पिछ मोर, रटत चावक विहंग मन ॥
गगन छिपे रवि चंद, हरष सेनापति सरमन ।
उमगि चले गद नदी, मजिल पून सर वरसत ॥”^{७४}

भाव की स्थायी स्थिति के आधार पर प्रकृति के वानावरण का परिवर्तन विविध सी अनुभूति देना हुआ उपस्थित होता है, जिसका पदमाकर इस प्रकार वर्णन करते हैं—

“और भौंति कुंजन में गुंजरन भौर भौर,
और और भौरन में बोरन वे है गये ।

और भौंति विहंग समाज में धवाज होन,
ऐसी श्रुतुराज के न आज दिन है गये ॥”^{७५}

ए—विजुले रूपों में स्थायी भाव की स्थिति के प्रसरण होने लूट भी आलस्यन का रूप स्पष्ट नहीं था । इसमें भाव का प्रकट आलस्यन सामने आ जाता है । मेनारति की शिरदियाँ के मरष स्मृति सामने—‘आसन कसी है मन नावन की प्रसरण मान-स्थिति में आलस्यन की स्मृति भी स्पष्ट है और इसी आधार पर पावस का रूप उसके सामने उत्तेजक हो उठता है—

“दामिनि दमक सुरचार की चमक लाम,
पटा की कमक अति धर धनपर त ।
कोदिला कलानी कल कुजन है तिन-तिन,
छोकर ते सील समार की भोरतें ।

७४ क. ४०; सेना : रीति : सर, दं. १५

७५ ह. ७८; हकी : वरी, दं. १८

आयी सखी सावन मदन सरसावन ल-

ग्यौ है बरसावन सलिल चहुँ ओर तैं ॥^{१०३}

मतिराम भी इसी प्रकार स्मृति के आधार पर प्रकृति को उद्दीक-रूप में उपस्थित करते हैं। इस वियोगिनी को किसी प्रकार का आश्वासन नहीं है उसे परदेशी प्रिय का संदेश भी नहीं मिला और पावस उमड़ा आ रहा है—

“धुरधान की धावन मानो अनंग की तुंग ध्वजा पहराने लगी।

नभ मंडल से ह्रिति मंडल छूँ छिन जोत छटा छहराने लगी ॥

‘मनिराम’ समीर लगी लतिका बिरही वनिता पहराने लगी।

परदेव में पीव संदेश नहीं चहुँ ओर घटा पहराने लगी ॥^{१०४}

देव की वियोगिनी के लिए प्रकृति का आन्दोलन स्मृति को गमन कर के आत्म-विस्मृत कर देने वाला है—

“बोलि उठो पापदा कहूँ पीव मु देखिये कां गुनि के धनु धारै।

मोर पुकारि उठे चहुँ ओर सुदेव घटा चिरि के चहुँ छारै ॥

मूलि गई तिय को तनकी मुधि देखि उतै वन भूमि नुशारै।

सँसनि सो भरि आवाँ गरो आँसुन सो अँलियाँ भरि आरै ॥^{१०५}

यह वर्णन कलात्मक और सुन्दर है प्रकृति की उमड़न का रूप वियोगिनी की स्मृति की उमड़न के आधार पर प्रस्तुत किया गया है।

ग—अलंकारवादी चमत्कार ने प्रकृति को नितान्त अस्वाभाविक स्थिति तक पहुँचाया है। और यह प्रकृति सभी रूपों में समान रूप

से क्रियाशील रही है। पिछले विभाव में वस्तु-रूप वस्त्र-रूप प्रकृति प्रेरक प्रकृति को देखा गया है। इस रूप में यह

प्रकृति प्रकृति का उत्तेजक रूप में प्रस्तुत करती है। इस रूप में कविने

१०३ ५ वि०; स्मृ० : गी० ८२०, ६० २६

१०४ ५ वस्त्र-रूप : छंद० २७

१०५ म व-वर्णन : देव

ने इसको वस्तु-रूप में प्रभाव डालने वाली स्वीकार किया है। वस्तुतः प्रकृति भावों को प्रभावित कर सकती है पर इन कवियों ने प्रत्युत्किरी के द्वारा इसका वर्णन किया है। दीनदयाल की वियोगिनी को पारस जैसे स्मय पीड़ा कर रहा हो—

“चरला चमक लगे लूक दुँ अचूक दिखे,
कोकिल कुटुकि वरज्जर कोरवान की।
कूक मुरवान को करजा दूक दूक करे,
लामति है हूकि मुनि धुनि पुरवान की।”^{७९}

ऐसी प्रकार भीरति की वियोगिनी के लिए प्रकृति का समस्त रूप उत्तेजक है—

“आवते गाढ़ अलाढ़ के बादर भी नन में अति आग लगावते।
गावते चाह बड़े पणिहा जनि मोसो अनंग सो पैर बधावते।
धावते बारि भरे पदरा कवि भीरति जू दियरा उरपावते।
पावते मोहि न जीवते प्रीनम जो नहि पारस में घर आवते।”^{८०}

भीरति की विरहिणी ‘आलाढ़ के आवते’ ही ऐसी ही ‘गाढ़’ में पड़ गई है; और विहारी की नाविका को उमड़ते बादलों का व्यापार इसी प्रकार दाहक लगता है—

७९ अं० १; दीन० : अंगुष्ठान, अं० २११

८० पावस-धनर; अं० १९

८१ कवि०; मेन० : भी० ८६०, अं० २१

मुनि धन घेर मोर कुकि ठठे ऊँ अंग,
दंडुर वरत सेर मेर जामिनीन की।
राम रे नद दरवारि तीर लम-हद,
अकत असद श्री गद विरहिनीन की।

धुरवा होदि न अलि इहे, धुआँ धरनि चहुँ नोद ।

जास्त आवत जगन को, पावत प्रथम पयोद ॥^{५२}

प—प्रकृति को विभिन्न भावों के आघार पर उपस्थित किया गया है, उनमें रति के अन्तर्गत आशंका और अभिलाषा प्रमुख हैं। इसमें

म सी प्रकृति के उत्तेजक रूप की कल्पना ही निहित
म रस और है। ऊपर श्रीरत्न के उदाहरण में आशंका की
अभिलाषा भावना थी। देव के इस प्रकृति-चित्र में अभिज्ञान
का आधार है—और इसमें प्रकृति से संबन्धात्मक निकटना की
व्यंजना छिपी है—

“आई रितु पावत न आये प्रान प्यारे यारें,

मेघन चरत आली गरजन लावै ना ।

दादुर हटक बकि बकि कै न फोरें कान,

गिक न पटक मोहि कुहुकि सतावै ना ।

विरह विधा तै हीं तो व्याकुल भई हीं देव,

बुगुन चमकि चित विनगी उठावै ना ।

चातक न गावै मोर सोर न मचावै धन,

धुमरि न छावै जौलीं लाल घर आवै ना ॥^{५३}

परन्तु इस रूप में भी प्रकृति का उत्तेजक चित्र उपस्थित हुआ है।

§ २०—इस सीमा तक प्रकृति का क्लृप्त स्थान चित्रण की दृष्टि से प्रमुख रहा है। इसके आगे के रूपों में प्रकृति का केवल उल्लेख है,

और भावों की व्यंजना प्रमुख हो जाती है। रति परम्परा के कवियों में केवल भाव-व्यंजनाओं को व्यक्त करने वाले चित्र कम हैं। इनके काव्य में जैसा

५२ सतसई; वि० : दो० ५८२, इसी प्रकार दो० ५१०—

“मो यह ऐसी ही छमव, जहाँ सुखद दुख देत ।

दीन चोदनी चोदनी, भग भग फिर आवेव ॥”

५३ पावत० : धं० १५

इसे उल्लेख किया है, भावों की अनुभावा अपवा अन्य स्थूल आधारों पर व्यक्त किया है। इसके अतिरिक्त पीड़ा-वष्ट तथा आनन्दोल्लास को अधिक उपरिष्ठ किया गया है। और इस रुढ़िवादिता की चरम परिणति में श्रुतु आदि वर्णनों के अवसर पर राधा और रसैसों के ऐश्वर्य्य-खेलास का वर्णन ही प्रमुख हो उठा है। वहाँ यह ध्यान में रखना आवश्यक है कि भावात्मक व्यञ्जना सवन्धी मेदों की अधिक स्पष्ट रेखा इन तीनों प्रमुख रूपों में नहीं की जा सकती, जिनकी विवेचना की गई है।

क—संयोग और वियोग की स्थिति के अनुसार प्रकृति का उल्लेख मात्र करके विरह-व्यथा अथवा आनन्दोल्लास को प्रकट किया जाता रहा है। इस काज में इनको अधिक रुढ़ि-वादी रूप मिला है। प्रकृति के सकेत पर भाव-व्यञ्जना अधिकतर इन कवियों ने सामञ्जस्य के आधार पर की है, क्योंकि उसमें उक्ति निर्वाह के लिए अवसर रहता है। इस कविता में प्रीति के आधार पर कवि पीड़ा का रूप उपस्थित करता है—

चलति उतास की झफोर धोर बहू ओर,
 नहीं है समीर जार मुपा कई लोग है।
 शोचन की लहरें न ठहरें सकोचन ते,
 रविकर होय नहीं श्याम है भुसोग है।^{११६४}

इसी प्रकार सेनापति पौष मास के वर्णन में व्यथा का उल्लेख ही अधिक करते हैं—

“बरसे तुमार वई सीतल समीर नीर,
 कंपमौन उर क्यौहु धीर न परत है।
 राति न सिराति विथा वीनत न विरह की,
 मदन अराति जोर जोवन करत है।”^{११६५}

१४ इज ४०; हकि० : गी०, र्ध० १८

१५ कवि०; सेना : सी० तर० र्ध० ४८

देव वियोग में व्यथा के अनुभावों का वर्णन प्रकृति को पृष्ठ-भूमि में रखकर करते हैं—

“लॉठनि ही गो समीह गयो अरु आसुन ही मत्र नीर मनो डरि ।
तेज गयो गुन लै अरुनो अरु भूमि गई तनु की तनुना करि ।
देव जियै मिलिबे ही की आम कि आसुहु पाम अकाल रह्यो भरि ।
जादिन तैं मुख फेरि हरै हँमि हेरि दियो जु जियो हरि जू हरि ॥”^{६६}
इस चित्र में पंचल अनुभावों का रूप सामने आया है। विहारी पावस की घटा के माध्यम से नायिका के हाव-भाव का वर्णन आलंकारिक चमत्कार के साथ करते हैं—

“छिनकु चलति ठठकति छिनकु, भुज-ग्रीवम गर डारि ।
चढ़ी अटा देखति घटा, बिगुहट्टा-भी नारि ॥”^{६७}
इसमें लुप्तोपमा के द्वारा कवि ने प्रकृति का रूप भी समान चित्र में व्यंजित कर दिया है।

ख—रीति-काल के कवियों ने श्रुत-वर्णनों को दो प्रकार से अधिक अपनाया है। पहले तो इन्होंने प्रकृति को उत्तापक और उत्तेजक रूप में उद्दीपन माना है, जिसका उल्लेख विलास और ऐश्वर्य किया गया है। और दूसरे श्रुत के अवसर पर विलास तथा ऐश्वर्य संबंधी क्रिया-कलापों की योजना की गई है। इससे प्रकृति का कुछ भी संबंध नहीं रह जाता। जैसा कहा गया है वैचित्र्य की प्रवृत्ति इन सब रूपों के आधार में क्रियाशील रही है। इसके कारण देव और सेनापति जैसे कवियों में भी यह प्रवृत्ति पाई जाती है। देव की नायिका वसंत के भय से विहार नहीं करने जाती—

^{६६} म. १०; देव : ३.

^{६७} श्रुत : वि० : दो० ५६९

“देव कहे विनम्र न वसन्त न जाउँ कहूँ घर बैठि रहौं री ।
हुकू दिये पिक कूक सुने विष पुंज निकुंजनी गुंजन भौरी ॥”^{८८}
में फिर भी प्रकृति अपनी प्रभावशीलता के साथ उपास्थित है,
तु सेनापति ने विलास और ऐश्वर्य का अधिक वर्णन किया है ।
में कहीं भीष्म शत्रु में गरमी से बचने के उपायों का वर्णन है—

“सेनापति अंतर गुलाब अरगजा साज,
सार तार हार मोल लै लै धारियत है ।
भीषम के बासर बरादवे कीं सीरे सब,
राज-भोग काज साज यों सम्हारियत है ॥
: कहीं ऐश्वर्यवानों के किया-कलापों का उल्लेख किया जाता है—

“काम के प्रथम जाम, बिहरैं उसीर घाम,
साहिब सहित बाम घाम रितवत है ।
मैंक होत सोझ जाइ बैठत समा के मोझ,
भूपन बसन फेरि और पहिरत है ॥”

ऐश्वर्य का वर्णन ही कवि करता है—

“सुन्दर विराजै राज-मंदिर सरस ताके,
धीच सुल-देनी सैनी सीरक उसीर की ।

उछरै सलिल जल-जम हँ विमल उठै,
सीतल सुगंध मद लहर समीर की ॥”^{८९}

प्रकार अन्य श्रुतियों में भी विलास आदि का वर्णन चलता है ।
रीति के समान रीतिकालीन बाद के कवियों ने इस प्रकार के वर्णन
क किए हैं । पद्याकर तक के अन्य अनेक कवियों ने इन वर्णनों में
। कौशल दिखाया है । पद्याकर भी इसी प्रकार वर्णन करते हैं—

८८ भाव०: देव : ३

८९ कवि०: सेनापति : वी० पद०, पद० १०, १४, १७ और इस
१०, ४३, ४४ भा० है ।

उस पर ऐसा ही आरोप करते हैं—

“भावस में नीर दैन छोड़ै छन दामिनी हू,

कामनि रमिक मनमोहन को क्यों नज ।

अचला पुरानी पुनकावनी का आनी उ,

पाप रजवती सगि मिष संग के तज ॥”^{१३}

ऐ प्रकार का आरोप सेनापति शरद के पक्ष में विरोधनि की स्थिति करते हैं—

“पे तें तुम्हार भयो भार पतभार रही,

दीपी सब द्वार सो बियायी सरमानि है ।

बोझन न रिक सोई मौन हूँ रही है घाम,

पास गिरजास नैन नीर बरमाव है ॥”^{१४}

आरोपों के अतिरिक्त बख्त का शत्रुसाम के ऐश्वर्य में रुक
। यादलों का मन हाथी का रुपक आदि परम्परा में भी आरोपों
प्रयोग इन कवियों ने किया है । इन आरोपों में भी यही उद्देश्य
भाष्य है । सेनापति शत्रुसाम का रुपक इन प्रकार आरम्भ करते
—

“बरन बरन तक फूने उपवन बन,

सोई चतुरंग मग हल लेखन है ॥”^{१५}

न कोई नवीनता प्रवृत्ति के प्रयोग का लेकर नहीं है दोनदयाल
इस प्रकार करते हैं—

“सलित लता के मध पल्लव पनाक सजै,

यजै कोकिलान के मु बलमान के निधान ॥”^{१६}

१३ अंश ०: दान० : शत्रु बलन, अं० २२२

१४ अंश ०: सेन० : लो तर० अं० ५३

१५ अंश ०: वरी : वर, अं० २

१६ अंश ०: दीन० : शत्रु० से

इन गमस्त वर्णनों में ऐसी रुढ़िवादिता है कि प्रत्येक कवि लगभग समान चित्र उपस्थित करता है। भेद उनके प्रस्तुत करने के उच्चि-यैचित्र्य को लेकर है, इस कारण हम विन्न में केवल प्रकृति का संकेत कर देना पर्याप्त है।



नवम प्रकरण

उपमानों की योजना में प्रकृति

§ १.—प्रथम भाग के अन्तिम प्रकरण में भाषा की व्यंजना-शक्ति के प्रवृत्ति-उपमानों के प्रयोग पर संक्षेप से विचार किया है। यहाँ व्यंजना का अर्थ ध्वनि से संबन्धित न मानकर अपभ्रंश या व्याकरण अर्थ में लेना उचित है। निम्नलिखित विवेचना में शब्द के ध्वनि भिन्न और रूप भिन्न आदि पर विचार किया गया है। और साथ ही यह भी स्पष्ट किया गया है कि प्रवृत्ति का प्रत्यक्ष रूपान्तर हीन अर्थ मानवीय भाव-विशेषों से संबन्धित है। इसी कारण है कि काव्य के प्रस्तुत विषय की शोभ-गम्य तथा भाव-गम्य प्रदाने के लिए कवि जब अपनी भाषा में अप्रस्तुत का आश्रय लेता है तो उसे प्रकृति के अंगों के निर्माण की ओर जाना पड़ता है। इस अप्रस्तुत की योजना के माध्यम से जब कवि प्रस्तुत का वर्णन करता है तो वह आलंकारिक शैली कही जाती है। इस सीमा पर रस-र-

ए—प्रवृत्ति के संवन्ध में कवि की विशेष दृष्टि का उल्लेख भी किया गया है। इसी शक्ति में कवि प्रवृत्ति सौन्दर्य की वस्तु-विशेषों, विधा-स्थितियों तथा भाव-स्थितियों में परिचित है। व ४३ में "और अपने काव्य में इनका संगम-सादृश्य के आधार पर प्रयुक्त भी करना है। जब प्रवृत्ति अप्रस्तुत " उस समय प्रस्तुत कव्य मानव की परिस्थिति तथा भावस्थिति, जहाँ, जहाँ अपनी कल्पना से इन सादृश्य रूप प्रवृत्ति उपमानों को प्रयुक्त करता है। लेकिन इस अभिव्यक्ति के आधार में कवि का कल्पना प्रधान है, इसलिए उपमानों का यह प्रदर्शन एक योजना के रूप में ही आता है। इस कारणात्मक ध्येयवा कलात्मक योजना का अर्थ है प्रवृत्ति-उपमानों को स्वयंजक और प्रभावशील स्थिति में प्रस्तुत करना। परन्तु कवि उन उपमानों की योजना में आगे बढ़ता है, स्वतःसम्भावी आधारों को अनिश्चय कर अपनी प्रवृत्ति का अभिव्यक्ति करता है। परन्तु इस सीमा पर भी आलोचक प्रभावों में उल्लेख, अतिशयोक्ति, व्यतिरेक आदि में उपमानों की योजना सुन्दर और भाव-स्वयंजक हो सकती है। लेकिन जब कवि का कव्य विषय वैचित्र्य ही होगा, उसके लिए अलंकार ही प्रधान हो उठेगा तो उपमानों में कवि कल्पना का सादृश्य घन उपस्थित नहीं हो सकेगा। यन्तुः प्रवृत्ति उपमानों की योजना का आदर्श सादृश्य है, इसी सीमा तक कवि को अपनी अनिश्चय में प्रवृत्ति का साम्य और सौन्दर्य प्रदान करता है। जब कवि इन उपमानों को प्रवृत्ति के सादृश्य सौन्दर्य से अलग करके अपनी विविध कल्पना में, साम्य-सादृश्य शृङ्खला, हस्तियों और वस्तुओं की योजना में प्रयुक्त करता है, उस समय उपमानों का सादृश्य भावना क्लृप्त हो जाता है। ऐसे प्रयोगों में उपमान का वास्तविक स्वरूप वस्तु का भेद करना है, किसी प्रकार विव नहीं प्रस्तुत करता। प्रवृत्ति से अलग किए उपमान अपनी किसी भी योजना में कान्य से उद्धार का कारण नहीं हो सकते।

§ २—प्रकृति ने प्रतीत उपमानों के मूल में निश्चय ही सादृश्य की भावना रखी है। इन उपमानों का इतिहास मानव और प्रकृति के संबंधों का इतिहास है। परन्तु जिस प्रकार काव्य में अन्य परम्पराएँ प्रमुख कवि के अनुसरण करने वाले कवियों में चलाती रहती हैं, वही स्थिति इनके विषय में भी है। इस परम्परा के प्रवाह में प्रकृति के उन्नत अपनी प्रस्तुत स्थिति के आधार से हटकर वेदल अग्रस्तुत होते गये हैं। इस रुढ़िवाद में उपमानों का सादृश्य भावना भी दम होती गई, क्योंकि उपमानों का प्रकृति के सीधा संबंध न रहकर कवि और परम्परा से हो गया। इनके साथ ही प्रसंगिक के वैचित्र्य कल्पना संबंधी विकास में ये उपमान अपने मूल स्थान में और भी दूर पड़ते गए। परिणाम स्वरूप उपमानों की योजना रूपात्मक और भावात्मक सौन्दर्य उपस्थित करने के स्थान पर एक रूपात्मक रुढ़ि (formal) का प्रयोग रह गई जिससे अधिक छंदों में ऊहा और वैचित्र्य की प्रकृति को तोर भिलता है। परन्तु इसका अर्थ यह नहीं है कि बाद के सभी कवि इन उपमानों का प्रयोग इसी परम्परा के अनुसार करते हैं। प्रकृति में स्थिति सौन्दर्य रूपों का प्रसार तो सदा ही रहता है और कवि इन रूपों तथा स्थितियों के आधार पर नवान कल्पनाएँ कर सकता है और करता भी है। परन्तु नवीन उपमानों की कल्पना अधिकतर प्रतिभा सम्पन्न कवियों ने भी नहीं की है; इसका भारतीय साहित्य में एक कारण रहा है। उपमानों की योजना के लिए तीन प्रमुख बातों की आवश्यकता है : कवि की अपनी प्रकृति संबंधी कल्पना, युग विशेष की प्रकृति के संबंध की सीमा और पाठक की प्रकृति से संबंधित मनःस्थिति। इन तीनों का उपमानों के प्रयोग के विषय में महत्व है। परन्तु इन्हीं आधार पर भारतीय साहित्य ने प्रतिष्ठित उपमानों को ही स्वीकृत किया है। और यही कारण है संस्कृत के विशाल साहित्य

यूग तथा तुलसी जैसे प्रतिभावान् कवियों ने अपनी स्वानुभूति में उपमानों को प्रयुक्त किया है। लेकिन इनके काव्य में साहित्यिक परम्पराओं का भी रूप रूपा अधिक है। इस कारण समस्त काव्य में एक विरथात्मक विनिता पाई जाती है। एक कवि के काव्य में ही कहीं सुन्दर स्वभाविक प्रयोग हैं तो कहीं येनत रुढ़ि पावन। परन्तु इनकी परिस्थिति को समझ लेने से यह प्रश्न सरल हो जाता है। इन परम्पराओं के आधिक्य उपमानों के प्रयोग के निरूप में एक तीसरी परम्परा रीति संबंधी है। इस परम्परा में रुढ़ि का रूप अधिक प्रमुख है, साथ ही इसमें प्रकृति उपमानों को त्यागने की प्रवृत्ति भी बढ़ती गई है। संस्कृत काव्य के उपमानों संबंधी रुढ़ियाँ को प्रमुखतः पेशव और पृथ्वीराज ने अपनाया है। अन्य रीति काव्य के कवियों में एक परम्परा रसवादियों की है जिसने अधिकतर मानवीय भावों, अनुभावों और हावों में अपने को उल्लेख रखा है। इनके लिए प्रकृति के उपमानों का प्रयोग अधिक महत्व नहीं रखता है, कारण यह है कि इन भावों के विषय में भी इनकी प्रकृति स्वाभाविकता से अधिक समझा की रही है। भावों की व्यञ्जना के स्थान पर इन कवियों में अनुभावों तथा हावों का अधिक आकर्षण है, इसलिए भान-व्यञ्जना के लिए प्रकृति का प्रयोग मजबूत ही हुआ है। दूसरी परम्परा अलंकारवादियों की है और इनमें जैसा कहा गया है प्रमुख प्रकृति उक्ति-वैविध्य की है। इसके कारण प्रकृति उपमानों का प्रयोग इन कवियों में अपनी सादृश्य-भावना से दूर पड़ गया है।

६४—वस्तुतः अप्रस्तुत के रूप में उपमानों का विषय अलंकार का है। मध्ययुग के काव्य के व्यापक विस्तार में इस विषय में अपने आप में विवेचन का संभावना पूर्ण काव्य का क्षेत्र है। संस्कृत काव्य के प्रयोगों से इसका गुलनात्मक अध्ययन तथा आलंकारिक प्रकृति के विकास में इसका रूप प्रस्तुत करने के लिए अधिक लोग की आवश्यकता है। प्रस्तुत कार्य की सीमाओं में इस प्रकार की

चिन्तना के लिए न तो स्थान है और न बह आवश्यक ही है। इस
तरफ़ यहाँ उपमानों के विचार से विमात्रित कान्तों के प्रकृति उपमानों
। योजना का रूप प्रस्तुत करने का प्रयास किया गया है। इस
तुनीकरण में इस बात का ध्यान रखा गया है कि कान्तगत
मानों की विशेष प्रकृतियों का रूप स्पष्ट हो सके। साथ ही
'चिन्तना के आधार पर उपमानों के प्रयोग की दृष्टि से विभिन्न
परम्पराओं का भेद भी स्पष्ट हो सकेगा।

स्वच्छंद उद्भासना

§ ५.—जिन कान्तों में उपमानों के प्रयोग की दृष्टि ने उन्मुक्त
तरफ़ मिला है, उनमें लोक कथा गोवि, प्रेम कथा-काव्य और
रूप प्रकृति कान्तों का काव्य आता है। लोक कथा गोवि 'जाला
माला' में वातावरण साहित्यिक आदर्शों में अधिक
है इस कारण इनमें उपमानों के अधिक नवीन प्रयोग हुए हैं।
कथा-काव्यों में यहाँ वायली के 'पद्मावत' को ही ले रहे हैं।
यह इस परम्परा के प्रमुख कवि हैं, इस कारण इनके माध्यम
सकी प्रकृति का अन्वय प्रस्तुत किया जा सकता है।
। का कथानक स्वच्छंद रहा है, परन्तु उन्होंने अनेक
ऐरक आदेश तथा रुढ़ियों का स्वीकार किया है। प्रकृति
मानों की योजना के नियम से भी यह स्पष्ट है। जाननी
है उपमानों की उद्भासना मौलिक स्वच्छंद प्रकृति से की है,
के प्रयोगों का बड़ा भाग परम्परा से ग्रहीत है। इन प्रविष्ट
ों की योजना में कवि ने अधिक सीमा तक अपने अनुभव
लिपा है। लेकिन 'पद्मावत' में अनेक रुढ़िवादी प्रयोग
ों ने प्रेम तथा सरो का उल्लेख करने के लिए प्रकृति
दृश्य तथा रूपक प्रस्तुत किए हैं। इन प्रयोगों में अनुभव
कुछ स्थलों पर मौलिकता जान पड़ती है।

कान्तों के उपमानों की विशेष प्रकृति भावात्मक व्यञ्जना और

सत्त्वों के दृष्टान्तों को प्रस्तुत करने की है। इनमें रूपात्मक चित्र-मयता को स्थान नहीं मिल सका। संतों के विषय में रूप का कोई प्रसंग नहीं उठ सकता। प्रेमी कवियों की सौन्दर्य कल्पना में इसी बात की ओर संकेत दिया गया है। इनमें रूपात्मक उपमानों का प्रयोग अधिकतर परम्परा प्रदीन है और उनके माध्यम से भावात्मक व्यंजनाएँ प्रस्तुत की गई हैं। 'ढोला मारुता दूहा' के उपमानों के विषय में भी यही बात लागू है। इसमें उपमानों का प्रयोग रूपात्मक वस्तु, स्थिति अथवा परिस्थिति के लिए नहीं हुआ है। इस व्यापक प्रकृति का एक कारण है। इन काव्यों के उन्मुक्त वातावरण में भावात्मक अभिव्यक्ति के अवसर अधिक हैं। लोक-गीति की अभिव्यक्ति में कहा गया है, वस्तु तथा स्थितियों का आधार सूक्ष्म रहता है। इसलिए इनमें किसी वस्तु स्थिति का प्रत्यक्ष करने की आवश्यकता कम पड़ती है। इनमें नायक तथा नायिका एक दूसरे के सामने इतने व्यस्त रहते हैं कि उनके रूप की स्मरण करने की आवश्यकता भी लोक गीतिकार को नहीं होती। संतों का आशय अव्यक्त है, उनका संवन्ध भावात्मक है, उनके लिए वस्तु-स्थिति की सीमाएँ अमान्य हैं, फिर उनको भी उपमानों की रूपात्मक योजना की आवश्यकता नहीं हुई। प्रेम कथाकार की रूप कहरना के लिए में आध्यात्मिक साधना के प्रसंग में विस्तार से कहा गया है और वस्तु-स्थिति उत्पन्न करने के स्थलों पर भावात्मक व्यंजना प्रस्तुत करने की उनकी प्रकृति आध्यात्मिकता के साथ ही लोक-भावना के अनुकूल है। इसी कारणों से इन काव्यों के उपमानों की स्वच्छंद उद्भाषना में भावात्मक व्यंजना ही अधिक हुई है।

६१—इस कथा गीति में, जैसा कहा गया है, रूपात्मक प्रकृति उपमानों का अभाव है। यदि एक दो स्थानों पर इस प्रकार के प्रयोग दृष्ट किए गए हैं तो वे भी भावात्मक व्यंजना में संनिधा हैं। विरंगिनी की चेष्टा को यदि नागिन

कहा गया है तो प्रिय को स्वाति जल मान कर भावात्मक सन्ध की कल्पना करता गई है।^१ प्रेयसी के लिए मुरभार्द कमलिनी और कुमुदिनी के रूपक देकर कवि रूप से अधिक भाव को व्यक्त करता है और सूर्य-चन्द्र में उनका संयन्ध स्थापित करने में यही भाव है। एक स्थल पर नासिका की गन्दन की उमा कुंभ के बन्धे को लंबी गरदन से ही गई है, परन्तु इसमें प्रतीक्षा का कारण समझित किया गया है।^२ रज-वर्णन के प्रसंग में परम्परागत उपमानों का उल्लेख मात्र कर दिया गया है उसमें किसी प्रकार की विश्रामक संज्ञा नहीं है।^३ स्वयन्ध प्रकृति के कारण इस काव्य में उपमानों की योजना सरल अलंकारों तक ही सीमित है। रूपक तथा उपमा का प्रयोग अधिक हुआ है, एक दो स्थलों पर उल्लेख का प्रयोग मिलता है। इनके आन्तरिक प्रेम आदि को व्यक्त करने के लिए प्रकृति से दृष्टान्त चुने गए हैं जो कभी कभी प्रति-स्मृतता तथा अर्थान्तरन्यास में प्रस्तुत हुए हैं।

क—यहाँ मौलिक से यह अर्थ नहीं लिया जा सकता है कि ऐसी कलता अग्नय नहीं मिलनी है, क्योंकि जब तक समाप्त पाध्य सामने मौलिक कामों की उपस्थिति न हो ऐसा नहीं कहा जा सकता।

कलना

इसका अर्थ यह है कि साहित्यिक परम्परा में उनका प्रयोग प्रचलित नहीं रहा है, चाय ही ये लोक-नीति के बानावरा के उपयुक्त हैं। इनमें से कुछ का प्रयोग भावों के आन्तरिक अनुभावों तथा अन्तर आधारी का व्यक्त करने के लिए हुआ है। इस चित्र में मीर और कलेशों से जीवन के विकास का रूप दिया गया है—

१ दल० १२० १२५

२ यही १२० १२५, १३०, २०४

३ इन उपमानों की सूची इन पन्नों पर है—५४६; सूचा : ४६; f

उपमानों की योजना में प्रकृति

“दाडी, एक सेंदेगड़उ दोलद लगि लइ जाइ ।
जोरन-चौरउ मठाग्यउ कली न चुइइ आइ ॥”^१
इ सरं स्थान पर कुंभों के शब्द में विरहिणी के नयनों में आँसु
सरोवर लहरा जाता है। इसमें सरोवर के माध्यम से उनड़ने
के साथ उच्छ्वासित हृदय का भाव भी है।^२ परन्तु इस
में भावों को व्यक्त करने के लिए प्रकृति के अमस्तुत रूपों का
प्रयोग हुआ है। राजस्थानी गायक ने कुरार पक्षी का विशेष
लिया है: उनके माध्यम से वह प्रेम और स्मरण को व्यंजित क
है—कुंभ चुगनी है और फिर अपने बच्चों की याद करती है,
! ग कर फिर याद करती है। इस प्रकार कुंभ अपने बच्चों को छो
कर दूर रहते हुए उनको पालती है।^३ अगले चित्र में तुनोरमा
भाव व्यंजना की गई है—

“दोला बलाम्पउ हे सखी भीणी ऊइइ खेह ।
हियड़उ वादल छाइयउ नयण ट्यूकह मेह ॥”
इसमें वेदना का वादल है और अश्रु मेह हैं। एक स्थान पर प्रकृति
संयन्धी क्रियाओं का आरोप भाव के साथ हुआ है—‘जो मनोरथ

वर : गति; हथी, हंस : बंध; करती : दैत; होरा, दाड़िम : मागह;
कीर : नेत्र; खंजन : कबूतर के समान लानिमा (दोरे) : अजुटे; मनर, बंक चन्द्र
मस्तक; चन्द्रमा : मुख; चन्द्र, सूर्य (कामि) : रंग; कुंझ, कुंभ के बच्चे का ;
वाणी; पीया बबुनि, कोकिल, दाघा (मधुर बोल) : हृदय; कयल : पूर्ण भाग्यार
नितुम्ह सिंह : सरोवर में डंस; मोर कुइलाने का (भाव), कैले का गुरा (कमनका)
४ दो० १२० [हि दादी, एक सेंदेगा दोला तक ले जाओ—भौवन-रूपी
धंग मोर-मुक्त हो गया है। तुम भायर कलियाँ क्यों नहीं बुन्ते]
५ वही : दो० ५४, और १२५ के अन्त में

सूखे थे वे पल्लवित होकर फल गए ।^{१५} इसी प्रकार हृष्टान्त आदि के माध्यम से प्रकृति भाव-स्थितियों का सकेत देता है—‘फूलों में पत्तों के लगाने पर और मेहों के पृथ्वी पर पड़ने पर प्रतीति होती है, उसी प्रकार हे परदेशी, तुम्हारे मिलन पर ही मैं पतियाऊँगी ।’ इसमें मिलन-प्रतीति के द्वारा विकलता की व्यंजना है । इसी प्रकार प्रेम-निर्वाह का दृष्टान्त है—‘जिस प्रकार मेड़क और सरोवर, एवं पृथ्वी तथा मेघ स्नेह निभाते हैं, उसी प्रकार हे प्यारे, अपकवर्णों प्रेयसी के साथ स्नेह निभाइए ।’^{१६}

ख—‘ढोला माकरा बूझा’ में परम्परा के प्रसिद्ध उपमानों का प्रयोग भी स्वच्छंद भावना के साथ किया गया है, इसी कारण उनमें रुढ़ि के स्थान पर स्वाभाविकता अधिक है । कवि परम्परा का सुधार स्वच्छंद भावना के अनुसार चानक का प्रेम प्रख्यात है, पर कवि उत्प्रेक्षा देता है कि ‘मारवली ही भरकर चातक हो गई है और ‘मिठ मिठ’ पुकारती है ।’ एक स्थान पर मछली की अप्रसृत भावना काय व्यक्त करता है—‘दाढ़ियों ने रात्रि भर गाया और सुमान साहब कुमार ने सुना—छिछले पानी में तड़पती हुई मछली की तरह तड़पते हुए उसने प्रभात किया ।’ एक स्थल पर एकान्त प्रेम को प्रस्तुत किया गया है—‘कुनूदिनी पानी में रहती है और चन्द्रमा आकाश में, परन्तु फिर भी जो जिसके मन में बसता है वह उसने पास रहता है ।’^{१७}

१७—प्रेम कथा-काव्य में बिठा कहा गया है उपमानों के स्वतंत्र तथा रुढ़िवादी दोनों रूप मिलते हैं । रूप-वर्णन के विषय में प्रमुख

॥ : बही : दो० २०२, २६०, ५३३

७ : बही : दो० १७२, १६८

८ : बही : दो० ३७, ११३, १०३

उपमानों की योजना का विस्तार आध्यात्मिक प्रसंग में किया गया है और उनकी प्रभावशीलता का भी उल्लेख हुआ है। इन काव्यों में भावव्यंजना के लिए उपमानों का अधिक प्रयोग हुआ है, या सर कवन के लिए दृष्टान्त, अयौतन्यास आदि के रूप में। पहले प्रयोग में प्रकृति रूपों और स्थितियों में सन्निहित मानवीय भावों के समानान्तर भाव-व्यंजना का आशय लिया गया है और दूसरे में कार्यकरण तथा परिणाम आदि का आधार है। जायसी प्रेम समुद्र का रूपक प्रस्तुत करते हैं—

“परा सो प्रेम-समुद्र अगारा। लहरहि लहर होइ भिँभारा।

रिरह भीर होइ भँवरि देह। खिन खिन नीउ दिलीरा लेह ॥”^१

इसमें समुद्र, लहर, भँवर आदि की अवस्तुत-योजना में भाषान्तरिक हुई है, इनमें रूपात्मक सादृश्य का कोई आधार नहीं है। अन्यत्र एक योजना व्यापक होने के कारण आध्यात्मिक प्रेम को प्रस्तुत करती है, परन्तु नेत्रों का कौटिल्य नामक पद्य का रूपक मौलिक तथा स्वाभाविक है—

“सरग सीत पर पाली, दिया सो प्रेम समुंद।

नेन कौटुया होइ रहै, लेह लेह उठहि सो बुंद ॥”^२

इसमें भावों को व्यंजना के लिए व्यंग्यार्थ का आशय लेना पड़ा है। नेत्र जो प्रेम के आलंबन में शौन्दर्य का रूप ग्रहण करते हैं परन्तु वे उसे हृदय के प्रेम में पाते हैं। भावमयी-विवेक प्रसंग में शिरोम और प्रेम को व्यक्त करने के लिए कवि ने सहज जीवन में अवस्था उपमानों को लिया है—

१. पं. ०; म. पं. ०; प. ०, ११ प्रेम-समुद्र, पं. ० १

२. पं. ०, १ पद्य ११. राज-सुख-म-म-म-म-म-म, पं. ० ४, १०

देव' का प्रसंग १० म. पं. ०-११ म. पं. ०, ११ म. पं. ०

“सरवर-दिया घटत निनि आई । टूट टूट होइ कै विहराई ।

विहरत दिया करहु पिउ टेका । डीठि-दबगरा मेरवहु एका ।

कैवल जो विगसा मानसर, विनु जग गएउ सुखाड ।

अबहुँ वेलि किरि पलुदे, जो पिउ सीचि आड ॥”^{११}

इस रूपकात्मक योजना में नरोवर का घटना, उसका ‘मिहंगना’, हँसगरी (प्रथम कर्पा) तथा पल्लहाना (नवाकुरित हाँसा) आदि प्रकृति की क्रिया से संबंधित उपमान हैं। इन स्वतंत्र उपमानों की योजना से कवि ने प्रेम, विरह, तथा तथा मिथनाकर्षण की व्यञ्जना एक साथ की है। एक स्थल पर जायसी जीवन के आन्दोलन को समुद्र के माध्यम से व्यक्त करते हैं—

“तीर जोवन जल समुद्र हिलोरा । देखि देखि जिउ बूझे मोरा ॥”

इसमें विभाषना के द्वारा अत्यंत आकर्षण की बात कही गई है। अन्य अनेक उत्तेजाओं का उत्तेल रूप-वर्णन के अन्तर्गत हुआ है जिनसे अनंत सौन्दर्य तथा प्रेम आदि व्यक्त किया गया है। यहाँ तो देखत इस बात का दिखाने का प्रयास किया गया है कि जायसी ने उपमानों की स्वतंत्र उद्भासना की है और इनमें उपमानों के क्षेत्र में उन्मुक्त वातावरण मिलता है।

क—जायसी ने प्रेम तथा अन्य सत्तों के लिए प्रकृति से इष्टान्त आदि प्रस्तुत किए हैं। इन प्रयोगों में रूढ़ व्यवसाय भाव का आधार

तो नहीं रहता परन्तु प्रकृति की विभिन्न स्थितियों के
इष्टान्त आदि संबंध की कल्पना होती है। इस कारण इनकी

भी उपमानों के अन्तर्गत स्वीकार किया जा सकता है। इस क्षेत्र में जायसी में स्वतंत्र प्रकृति मिलती है, यद्यपि परम्परा और साधना का प्रभाव इन कवियों पर पूर्णतः है। जायसी परम्परा प्रविद्ध मीन और जल के प्रेम का उदाहरण प्रस्तुत करते हैं—

“वसै मीन जल धरती, अंबा वसै अक्रास ।

जौं पिरित पै दुबौ महँ, अंत होहि एक पास ॥”^{१२}

एकान्त प्रेम को कमल और सरोवर के द्वारा प्रस्तुत करते हैं—

“सुभर सरोवर हंस चल, घटनहि गए विछोह ।

कैवल न प्रीतम परिहरै, सुखि पंक वर होय ॥”^{१३}

इस प्रकार अन्य रूपों का उल्लेख साधना के प्रसंग में किया गया है। जायसी तथा इस परम्परा के अन्य अनेक कवियों ने रुढ़िवादी रूपों का प्रयोग अधिक किया है, यद्यपि इन पर आरसी ऊहात्मक वैचित्र्य कल्पनाओं का प्रभाव रहा है। इसका प्रभाव इन कवियों पर इनकी स्वतंत्र प्रकृति के कारण अधिक नहीं पड़ सका, परन्तु रीति कालीन कवियों ने इसे अधिक ग्रहण किया है।

§ ८—संत साधकों पर किसी प्रकार का साहित्यिक प्रभाव नहीं था, और न इन्होंने अपनी अभिव्यक्ति में किसी भीमा का प्रतिबन्ध स्वीकार किया है। फिर भी प्रचलित अनेक संतों के प्रेम तथा उपमानों को रूपकों, दृष्टान्तों और उपमाओं साथ संबन्धी छद्मान में इन्होंने ग्रहण किया है। इन सब का प्रयोग इन्होंने किसी परम्परा की रुढ़ि के रूप में न करके स्वतंत्र किया है। साधना संबन्धी विवेचना में इनका संकेत किया गया है। साथ ही इन सभी संतों ने लगभग एक प्रकार के उपमानों को लिया है। इस कारण यहाँ गिना देना ही पर्याप्त है। संतों ने प्रेम के लिए बादल, बेल, कुंभ पत्ती, पपीहा, मीन, सरिता, कमल, भ्रमर, सूर्य, चन्द्र, कुमुदिनी, कस्तूरी मृग, सागर, चातक, लहर, हंस आदि के विभिन्न प्रयोग किए हैं। सत्त्वों को प्रस्तुत करने के लिए कोयल, तारा-सूर्य, लहर-छाया, खजूर, हाथी, कौआ, यशुला छीतार, पतंग

१२ वही; वही : वही १९ रत्न-वही-मुष्ठा-भेट रत्न, दं० ८

१३ वही; वही : वही, ३५ चित्तोर-म गमन-रत्न दं० ११

पादि का उपयोग किया गया है। यह कोई विभाजन की रत्ता नहीं है, बल प्रमुख रूप से प्रयोग की बात है।

कलात्मक योजना

६६—दशरथ मरु कवियों की उपमान-योजना सर्वथा प्रशंसनीय है। इन कवियों में कवित्व प्रतिभा के साथ प्रकृति-सौन्दर्य-स्थितियों का निरीक्षण भी था। इन्होंने प्रकृति-उपमानों की नैक नवीन योजनाएँ प्रस्तुत की हैं, इससे इनकी कलात्मक प्रकृति पता चलता है। इन कवियों में प्रमुख विधाएँ, सूरदास तथा लीलास माने जा सकते हैं क्योंकि बाद के कवियों में विशेष प्रतिभा है। साहित्यिक आदर्श इनके सामने हैं, परन्तु इन्होंने 'मानों की योजना अपनी प्रतिभा तथा अनुभूति के माध्यम से की है। परम्परा तथा रूढ़ि का रूप भी इनमें अधिक परन्तु इनकी प्रमुख प्रकृति आदर्श कलात्मक योजना है जा सकती है। रूप-वर्णन के संबंध में इन कवियों की उपमान-योजनाओं पर विचार किया गया था। उसमें उत्प्रेक्षा के माध्यम से रूप तथा श्रीकृतमक सौन्दर्य की अभिव्यक्ति पर विचार हुआ यहाँ इन तीनों कवियों के कुछ उदाहरण अन्य स्थलों से प्रस्तुत हैं उचित होगा।

क—विधाएँ के सौन्दर्य तथा जीवन-चित्रण के विषय में जानों का संकेत किया गया है। एक सौन्दर्य स्थिति करि इस प्रकार व्यक्त करना है—'हवेली पर रत्ता हुआ मुख विधाएँ ऐसा लगता है जैसे अपने किशलय से कमल निभा है।' यह कलात्मक स्थिति सौन्दर्य का उत्कृष्ट उदाहरण है। त-यौवन सौन्दर्य का कवि इस प्रकार प्रस्तुत करना है—'अक ली हुई राधा का जब कृष्ण आलिंगन करते हैं तो लगता है नवीन कमल पवन से आकुल होकर अम्बर के पास हो।'।

इस उत्प्रेक्षा में भी एक स्थिति का क्रीड़ात्मक चित्र प्रस्तुत है। व्यापार-स्थिति का इसी प्रकार दूसरा चित्र है—‘नायिका नायक के पास नहीं- नहीं करती कॉप उठती है, जिस प्रकार जल में भ्रमर के भ्रुकभोरने से कमल हिल जाता है।’ कवि सौन्दर्यमय ‘शरीर की भलक कां विजली तरंग का रूप देता है।’^{१४} कवि भावात्मक व्यंजना के लिए भ्रमर उपमानों का आश्रय लेता है।—‘उसके शरीर का देख कर मन कमल-पत्र हो गया, इसमें रूप सौन्दर्य से भावात्मक व्यंजना की गां है। कंठ अनुभाव को प्रस्तुत करने के लिए कवि कहता है—‘रस प्रसंग में वह कॉप कॉप उठती है, मानों वाण से हरिणी कॉप उठी हो।’ प्रकृति उपमानों की सौन्दर्य योजना से प्रेम-व्यंजना करना इस प्रकार के काव्य का चरम है। हम देख चुके हैं कि इस क्षेत्र में प्रेम कथा काव्य का नाम लिया जाता है। वैसे मध्ययुग की यह प्रवृत्ति नहीं है। विद्या-पति भी एक स्थल पर कहते हैं—मन में कितने-कितने मनोरम उठते हैं, मानों सिंधु में हिलार उठती हो।’^{१५} विद्यापति दृष्टान्त स्वाभाविक ही देते हैं—‘जिस प्रकार तेल का बिन्दु पानी पर फैलता जाता है उसी प्रकार तुम्हारा प्रेम है।’ आगे फिर प्रेम विकास की बात कही गई है। ‘यह प्रेम तरु बढ़ गया है इसका कारण कुछ भी नहीं है; शाला पल्लव आदि होने पर कुसुम होते हैं और उसकी सुगन्ध दशों दिशाओं में फैल जाती है।’^{१६}

ख—सूर की सौन्दर्योंपासना में अनेक प्रकृति-उपमानों के प्रयोगों के विषय में विचार किया गया है। इस कारण विस्तार में जाना व्यर्थ है। इनकी प्रवृत्ति स्पष्ट है। एक स्थिति को कवि इस प्रकार प्रत्यक्ष करता है—

सूरद स

१४ पदा०; विद्या० : पद ४९२, २०९, १४८, ५५

१५ वही : वही पद ६१, १४५, २५७

१६ वही; वही : पद ७०४, ४३९

“रथते उतरि चक्रघरि कर प्रभु सुवट हि सम्मुख धाए ।”

ज्यो कंदर ते निकति सिंह झुकि गज घूषनि पर धाए ॥”

निधिति की उद्भावना भी कवि इस प्रकार करता है— ‘घनुष के से राजा इस प्रकार छिप गए जैसे प्रातः ता-नागसु विरोध हो है ।’ मूर मन की अभिलाषा की तरंग के समान बन ॥”

फल पर सूर सुन्दर भाव व्यंजना प्रस्तुत करने हैं—

“जीवन जन्म अमर मरनो सो,

तमुक्ति देखि मन मांती ।

बादर छूटि धूम धोरइ,

जैसे बिर न रहाही ॥”

हृति के माधम में मरनो का कथन भी अल्पे दंत में करने समय वाक्य वृत्त चलता चलता है। बादर भग जाता है और है, और फिर मूव जाता है, उगमें धूम उठने लगती है । अन्तर्मा इसी प्रकार बडता बडता पूरा हो जाता है और मरना अभावस्था हो जाता है । इस कारण मरन की मददा मरदा दोनों में किसी का विश्वास नहीं करना चाहिए ॥”

मेम के दृष्टान्त में प्रहृति के प्रचलित कथों को प्रस्तुत किया है—

“भीरा भंती बन भने मोद न माने नाग ।

सज सुतमनि मिलि रम बरे कमल घेबावे आर ॥

मुनि परमिता रिप प्रेम की आनक बिचयन पार ।

पन आटा दुग सहे अन्न न दारि दारि ॥

देवो करनी कमल की कीर्ती जब से देव ।

आटा तजो प्रेम न तजो सुकरी कटि खने ॥”

—

छां०—४, प्र० ६१, ५२ १५४, ०२ ५२ २१, २० ५० २६,

५४ ३ २०, ५२ १५५

५४ ३ २०, ५२ १५५

मीन विषोग न सहि सके नीर न पूछै पात ।

सुभर सनेह कुरंग की भजनन राख्यो राग ॥

घरि न सकत पग पछुमनो सर सनमुदा उर लाग ॥^{११२०}

इसमें भ्रमर कमल चातक-स्वाति, सरोवर-कमल, मीन जल तथा कुरंग राग को प्रेम के उदाहरण में प्रस्तुत किया गया है। ये अत्यन्त प्रसिद्ध हैं पर गूर ने इनको मानवीय जीवन के आरोह के साथ अधिक व्यञ्जक बना दिया है।

ग—रूप सौन्दर्य संश्लेषी उपमानों की विवेचना साधना के अन्तर्गत हुई है। गूर क समान उत्प्रेक्षाओं का आभय तुलसी ने भी लिखा था। प्रौढ़ादि का प्रयोग तुलसी ने अधिक किया है। साथ ही उपमानों की योजना में तुलसी

तुलसी इन

और गूर में एक भेद है। गूर ने सम्पत्तियों का प्रयोग अधिक किया है और तुलसी में बहुत कम। संश्लेषी उपमाएँ अधिक की हैं। जैसे दाना : सभी प्रयोग मिल जाते हैं। इसके शक्तिरिक्त तुलसी की उपमान योजना को हम कलात्मक स्वीकार कर सकते हैं। उन्होंने उपमानों का परस्पर में प्रयुक्त करते भी अपने अनुभव के आधार पर प्रयुक्त किया है। यह प्रकृति की बात है। साथ कणक बाँधने में तुलसी सर्वश्रेष्ठ है प्रकृति में संवत्सरा। कणको में राम कथा और मानस, राम भक्ति तथा गुर दरिदा के कणक विस्तृत हैं। इसी प्रकार आभय तथा शांति के सागर का कणक विस्तृत के प्रसङ्ग में है—

आभय सागर सीत गुरन पावन पापु ।

मेन मनहुँ कहना सखि लिए जदि रघुनाथ ॥^{११२१}

इसके अन्तर्गत भी कणक बख्ता है। इन कणको का निर्माण गूर ने लेखित भाव, रूप तथा सन्ध आदि का एक साथ प्रयोग किया था।

ही परिस्थिति के अनुरूप कल्पना सुन्दर करते हैं—

“लता-भवन तै प्रगट भे तेहि अवसर दोउ भाइ ।

निकसे जनु जुग विमन विधु जलद पटल बिलगाइ ॥”^{१२}

त्प्रेक्षा के अनिश्चित एक और भी परिस्थिति के अनुरूप

“उदित उदयगिरि मंच पर रघुवर बाल पतंग ।

दिकसे सन सरोज जनु हरपे लोचन मृग ॥”^{१३}

रक्षियों के समान परिस्थितिगत भाव स्थितियों की उपमान-
से तुलसी सकलता पूर्वक व्यक्त करते हैं। आज़ाद का भाव

व्यक्तियों में दिग्गने के लिए तुलसी इस प्रकार कहते हैं—

मुलहि परनिष येहि भाँती । जनु ब्यातकी पाइ जल श्यामी ।

जखनु बिलोरुन कैसे । ससिहि चकोर किसोरकु जैसे ॥”^{१४}

फि भी अनुभावों के माध्यम से व्यक्त किया जाता है;

गौड़कि सम्भव उत्प्रेक्षा से इसी प्रकार नेत्रों की व्यपना को

रते हैं—

“प्रभुहि बिनइ पुनि बिनय महि राजत सोचन सोल ।

खेसत मनसिज मीन जुग जनु विधु मंडल डोल ॥”^{१५}

कत होने के भाव की ‘जनु सिनु मृगी समीता’ से व्यक्त करता

ना को ‘विलोक मृग सावक नेनी’ से प्रकट करता है।^{१६}

या है प्रकृति-रूपों के दृष्टान्त, प्रविचलूपमा, अयान्तन्यांस

के संवन्धात्मक प्रयोग से सत्य प्रस्तुत किए जाते हैं। इन

बही; बही : पं०, द० २३२

बही; बही, बही, पं० २५४

बही; बही, बही, पं० २६३

बही; बही, बही, पं० २६८

बही; बही, बही पं० २२९, २३२

प्रयोगों में संबंध तथा क्रम का ध्यान होता है। तुलसी ने इस प्रकार के कलात्मक प्रयोग किए हैं। दादावली में प्रसिद्ध उपमान सुन्दर रूप में प्रयुक्त हुए हैं। महान व्यक्ति छोटी को आश्रय देते हैं, इसके लिए प्रकृति में दृष्टान्त लिए गए हैं—

“वड़े समेद लजुन्द पर करहीं। गिरि निज सिरनि सदा तून धरहीं।
जसधि अगाध मोलि बढ केनू। संतत धरनि धरत सिर रेनू।”^{१०}

रुढ़िवादी प्रयोग

१०—यहाँ हम उपमानों के प्रयोग के विषय में केवल प्रमुख प्रवृत्ति के आधार पर विचार कर रहे हैं। यही कारण है कि केवल उल्लेख के रूप में संकेत किया गया है। रीति कालीन परम्परा में उपमानों का प्रयोग रुढ़ि का केवल अनुसरण रह गया। प्रतिभा सम्पन्न कवियों में कुछ प्रयोग सुन्दर मिल सकते हैं, परन्तु इनके सामने से प्रकृति का रूप हटता गया है। इन्होंने उपमानों को केवल संबंधात्मक शृङ्खला में समझा है और साथ ही इनके लिए उपमान केवल शब्द के रूप में रह गए, उनकी सजीवता का सान्द्रित स्वरूप सामने से हट गया। इस प्रकार की प्रवृत्ति भक्त कवियों में भी है। प्रमुख कवियों को छोड़कर अन्य कवियों ने अनुसरण मात्र किया है। इन समस्त परम्परा पालन करनेवाले कवियों के दो भेद किए जा सकते हैं। एक परम्परा में नैश्य और वृध्नीराज आते हैं, जिन्होंने संग्रह काव्य का अनुसरण किया है। दूसरी परम्परा में रीति काल के समस्त कवि हैं जिनके सामने मानव भावों का विषय रस के विभाजित भागों और अनुभावों तक सीमित हो गया है और विभिन्न तथा परिधि की कल्पना केवल अनिवार्य, अत्युक्ति आदि अलंकारों के चमत्कार तक सीमित रह गई।

क—केशव की 'राम चन्द्रिका' तथा वृष्वीराज की 'वेनि क्रिसन रुकमणी री' का उल्लेख किया गया है। इनमें उपमानों के विषय में प्रकृति संस्कृत काव्य के अनुकरण की है। अनु-संस्कृत का अनुसरण सरल का अर्थ यह नहीं माना जा सकता है कि इन कवियों ने संस्कृत कवियों के प्रयोग सर्वत्र ले लिए हैं। वस्तुतः इसकी विवेचना तुलनात्मक आधार पर की जा सकती है। लेकिन यहाँ इसका अर्थ यह है कि संस्कृत में जिस प्रकार रूप-रस का प्रमुख आधार है, उपमानों के विषय में इन कवियों की यही भावना मिलती है। जिस प्रकार इनके सामने संस्कृत का साहित्य था, उसी के अनुसार उपमानों के विभिन्न स्तर के प्रयोग इनमें मिलते हैं।

(i)—रसदाशी होने के कारण इनमें उपमानों का प्रयोग भावों का ध्यान रखकर किया गया है। इस कारण प्रयोग सुन्दर हो सके हैं। कवि मुल पर जीवन की लाली के लिए ^{वृष्वीराज} उपमेला देता है कि मानों सूर्योदय के समय पूर्व दिशा की लाली छा गई है। आगे पारिस्थिक विकास के लिए कवि रूपरस प्रस्तुत करता है—'अवयव समूह ही पुष्पिन होकर विमल बन है मेरा ही कमल बल है, मुद्रावना स्वर कोकिल का कंठ है, पुलक-रूपी पंखों को नई रीति में सँवार कर भीड़ रूपी भ्रमर ठड़ने लगता है।' ^{१२०} युद्ध प्रसंग में परा का लंगर रूपरस है। आगे एक स्थल पर कवि ने शता की कहना सुन्दर की है—

“जिणि तालि सखी गलि स्वाभा देही

दिखी भमर , गारा तु भाहि ।

बलि ऊभी गई पन्ना घाति बल

लता बेलि अवलंब लदि।^{२९}

काव्य ममात् करते समय बेलि का रूपक है। इनके अनिरिक्त, 'नगर-
वासिनी का कोलाहल, पूर्णिमा के चन्द्र-दर्शन से समुद्र का आन्दोलन',
'उड़ी हुई फूल में सूर्य ऐसा जान पड़ा जैसे दान चक्र के शिखर पर
पता', 'मन्दिर के पार्श्व में सेना इस प्रकार लगती है मानों चन्द्रप्रभा
मेघ पर्वत पर चारों ओर नक्षत्र माला' आदि अनेक प्रयोग पृथ्वीराज
ने किए हैं।^{३०}

(॥) पृथ्वीराज के विपरीत केशव अलंकारवादी हैं। इस कारण
सामूहिक रूप से इनमें उपमानों का प्रयोग काल्पनिक चमत्कार के

केशव
लिए हुआ है। अधिकांश स्थलों पर केशव ने
यस्तु, परिस्थिति संबन्धी उपमान योजना में भाव

और वातावरण का ध्यान नहीं रखा है। परन्तु इसका अर्थ यह नहीं
है कि केशव ने ऐसे प्रयोग किए ही नहीं। जनकपुर बरात के स्वागत
के लिए उत्प्रेक्षा के द्वारा सागर तथा नदियों की कल्पना उचित है।
इसी प्रकार सौन्दर्य को लेकर रूपक भी सुन्दर है—

"अति यदन शोभ मरसी सुरंग। तहँ कमल नैन नासा तरंग।

जनु युवती चित्त विभ्रम खिलात। तेइ भ्रमर भँवत रसरूप आस।"
रावण के वश में पड़ी हुई सीता के विषय में संदेहात्मक उपमा भी
सुन्दर है—'बढ़ धूम समूह में अग्निशाखा है, या बादल में चन्द्रकला
है, या बड़े ववडर में कोई सुन्दर चित्र है। इसमें रावण की 'वगारुने'
से उपमा मौलिक जान पड़ती है। इसी प्रकार एक स्थल पर

२९ बही : बही : छं० १७७ [भ्रमों के बंज से पृथ्वी से मिली हुई
लता बदली का सहारा पानर बहुत से बल बालकर फिर खड़ी हो जाती है,
इसी प्रकार उस समय, रुक्मिणी सखी के गले का सहारा लेकर उठ खड़ी हुई]

३० बही : बही : छं० १४१, ११५, १०६

लेखों में सीता की उपमा स्वाभाविक है—

“भौरनी ज्यो भ्रमत रहनि वन बरिपिकानि,

हंसनी ज्यो मृदुल मृणालिका चहति है ।

हरिनी ज्यो हेरति न केशरि के काननहि

वेका मुनि बढाली ज्यो विजयिनी ही चहति है ।^{१०३१}

ये कौी उपमा में उर्क का वैचित्र्य अधिक है । सीता की प्रतिमा
[मूर्ति को लेकर जो सन्देशात्मक उपमानों की योजना हुई है, उनमें
[कहीं कोई सुन्दर कल्पना भी है । परन्तु प्रशुचि के अनुगार कवि ने
ना प्रस्तुत करने का ही प्रयास अधिक किया है । आगे की उर्केवा
कल्पनात्मक चमत्कार है—‘कोई नीलाम्बर धारण किए हुए
मन मोहती है, मानो विजयिनी ने मेघकान्ति को अपने शरीर पर
ए किया है । किसी स्त्री के शरीर पर बारीक साड़ी है, वह देखी
[देखी है मानो कमलिनी सूर्य किरण सनूद को शरीर पर धारण
हो ।’ आगे राम, सीता और लक्ष्मण को लेकर इसी प्रकार कौी
हा है—‘मेघ मंदाकिनी चार सौदामिनी रूप रूरे लखें देहधारी
।’ रामकी सेना के प्रस्थान के समय कवि उपमा प्रस्तुत करता
जब सेना उड़ल कर चलती है, पृथ्वी और आकाश सभी धूर
हो जाता है, मानो धन सनूद से सशक्त होकर बरस आ गई
....पाताल का पानी जहाँ उहाँ पृथ्वी के ऊपर आ जाता है
पृथ्वी पुरातन के पत्ते के समान काँचने लगती है ।^{१०३२} इन थोड़े
[सों से वैखन का प्रशुचि का अनुमान लगा सकता है ।

।—प्रारम्भ में रीति-काल के कवियों की उपमान-योजना के
में उल्लेख किया गया है । इस काल में कवि नायक-नायिकाओं

उपमन्विता : केशव : पृ० १४० ४, ५० वा प्र० २०, पृ०

पृ० : पृ० पृ० २० ११, पृ० ११, पृ० २० १०

के हाव-भाव, ऐश्वर्य्य-विलास के वर्णन में व्यस्त रहा है या अलंकारों के ग्रन्थ में उदाहरण प्रस्तुत करने का प्रयास रीति-मूल की प्रमुख भवना करता रहा है। इन दोनों बातों से इनके प्रकृति संबंधी प्रयोग पर प्रभाव पड़ा है।

पिछले प्रकरणों में हम देख चुके हैं कि इन कवियों में प्रकृति का किसी प्रकार का सुन्दर रूप नहीं मिल सका है। उपमानों का प्रयोग प्रकृति सौन्दर्य्य से ही संबंधित है, बिना उसकी अनुभूति के उपमानों का प्रयोग सुन्दर नहीं हो सकता, उसमें कला के स्थान पर कृत्रिमता आती है। उपमानों के क्षेत्र में रीतिवादी कवियों में उनके प्रयोग की प्रवृत्ति भी कम हो गई है। पहले कवियों ने उपमानों की योजना की है, चाहे वह अनुसरण तथा परम्परा के अनुसार ही किया हो। पर इन कवियों में प्रयोगों की भी कमी दिखाई देती है। इसका कारण इस युग के काव्य में रस और अलंकार के उदाहरण प्रस्तुत करने की प्रवृत्ति है। सेनापति जैसे प्रतिभावान कवियों ने अपनी कलाना का प्रयोग श्लेष जुटाने में किया है।^{३३} इनमें उपमानों के सौन्दर्य्य बोध का रूपात्मक अथवा भाषात्मक प्रयास कहाँ तक हो सकता है, यह प्रत्यक्ष ही है। इन समस्त कवियों में ऐसे स्थल कम हैं जिनमें उपमानों से भाव-व्यंजना के लिए सहायता ली गई हो। बिहारी कहते हैं।

“रही मौन के कोन में धोन जुही सी कुल।”^{३४}

३३ सेनापति ने कुछ श्लेष प्रकृति के आधार पर काये हैं—
 पद० (११) राम तथा धूर्तचन्द्र, (१२) मनरपान, तथा रामपान, (१३) श्वकरी और मृदमकरी, (१४) काला तथा नरसिंहमाल, (१५) मोती विशेष तथा धगर, (१६) बरौ तथा जित्तिर, (१७) धीप्प तथा बरौ, (१८) एमर और गजबद, (१९) हति, रवि, जवज तथा रभी, (२०) इमरिहरी और हरली।

३४ पद०; वि० पी० पृ० १२१

समें कवि का ध्यान केंद्रित उल्लास या गर्व से अधिक यौवन के
 चन्दर्य को व्यक्त करने की ओर है। इसी प्रकार मगिराम ने उत्कंठित
 पिका के प्रतीक्षा तथा उत्प्रेक्षा में व्यग्र नेत्रों के लिए इस प्रकार
 योजना की है—

“एक ओर मीन मनी एक ओर कंद-पुंज,

एक ओर संजन चकोर एक ओर है।”

ये विभिन्न भाव-रिपणियों के लिए विभिन्न उपमानों का प्रयोग
 ता है, और इस दृष्टि से यह प्रयोग बहुत सुन्दर माना जा सकता
 लेकिन ऊपर के दानावरण के अनुरूप उपमानों को बुझाने का
 इस भी सम्भव हो सकता है, क्योंकि उन प्रकार के अन्य प्रयोग
 राम अथवा किसी अन्य रीतिकालीन कवि में नहीं मिले हैं।^{३१}
 विषय में विहारी की एक विशेषता उल्लेखनीय है। अपनी
 क्लारिक प्रवृत्ति में भी इनमें प्रवृत्ति के रस-प्रकाश का प्रयोग
 है, परन्तु सदा कवि पाण तथा भाष की तुलना में नहीं
 सकते। एक पूर्णोपमा इस प्रकार है—

“सहज सेन पच सारिया पहरे अति हृदि होत।

जल सादर के दीन लों जगमगाति तन जोत ॥”

प्रकार एक उपमेक्षा है—

१ रत्नरत्न : मगिराम : अं० १४१—

“अमुन के दीर वही छोटल मरद लही,

मधुर कान मुर बंद लोर है।

कहि ‘महिर’ लही कहि ली लही-नी बही,

संगत ते के-व प्रसन्न के लोर है।

पेटिन दिह-री नो निह-रि नो बट देही,

चुं बोर बोर इनन नरी लोर है।”

“छुप्यो छुबीलो सुख लसै नीले आँचर घीर ।
मनो कलानिधि भलमलै कालिदी के तीर ॥”

एक और भी वस्तुत्पेक्षा है—

“सखि सोहत गोपाल के उर गुंजन की माल ।
बाहर लसात मनो पिये दावानल की ज्वाल ॥”^{३३}

इन सभी में कवि को कल्पना में रंग और प्रकारों का सामञ्जस्य अच्छा है। इस प्रकार अनेक प्रयोग विहारी में मिलते हैं। इनकी प्रवृत्ति इसमें प्रत्यक्ष है।

अलंकारों के प्रयोग में परम्परा के प्रचलित उपमानों को जमा भर दिया गया है। मतिराम मालोपमा का उदाहरण इस प्रकार देते हैं—

“रूप-जाल भंदलाल के परि करि बहुरि छुटैं न ।

खंजरीट-भृग-मीन-से ब्रज वनितन के नैन ॥”^{३४}

यहाँ कवि को किसी प्रस्तुत को सामने प्रत्यक्ष करना नहीं है, बरन् मालोपमा देनी है और इसलिए इन उपमानों का संबन्ध नैन से अधिक रूप-जाल से है। इस माध्यम से इसमें किसी भाव का संकेत मिल भी जाता है, परन्तु पद्याकर की मालोपमा का प्रमुख उद्देश्य अपने आप में पूर्ण है—

“पन से तम से तार से, अंजन की अनुहारी ।

अलि से सायल से बाला तेरे बार ॥”^{३५}

३३ छन्दः : विहारी : दो० १२१, १२५, ६ इनके कविरिक्त दो० १११
में रंग के साथ कोमलता का भाव है।

“रंग रंग भग भगवन परति, बरन बरन दुवि मूरः ।

टोर टोर लजियत फटे, दुगहरिण से कूत ॥”

३४ लजियत लज्जामः, मतिराम : छं० ५०

३५ पद्य-भारत, पद्य वर : पं० २१

इसके अतिरिक्त जब कवि अन्य अलंकारों में उपमानों को प्रस्तुत करता है, तब उसका ध्येय चमत्कार प्रदर्शन अधिक रहता है। प्रेम-पयोनिधि का रूपक अनेक कवियों ने कहा है, परन्तु पद्माकर की उक्ति ने उसको विचित्र बताया है—

“नैन ही की धलाधल के धन पावन को कलु तेल नही है।

प्रीति पयोनिधि में पेंसि के हँसि के बड़बो हँस खेल नही है ॥”^{३९}
मुस्कान को सरद-चौदनी कहना सुन्दर उक्ति है, इनमें भाषारमक सादृश्य है, पर मतिराम की उक्ति ने उसे विचित्र कर दिया है—

“सरद-चंद की चोँदनी, जाहि डार किन मोहि।

बा मुस की मुसकयानि सी, क्यों हूँ कही न तोहि ॥”^{४०}
इसी प्रकार देव भी मुख और नेत्रों के लिए सौन्दर्य बोध के स्थान पर वैचित्र्य कल्पना का आश्रय लेते हैं—

“कवि देव कहे कहिए धुग जो जलजात रहे जलजात में ध्यै।

न तुने तबो काहु कहूँ कबहुँ कि मयंक के शङ्क में पकंज है ॥”^{४१}

×

×

×

मध्ययुग की इन समस्त उपमान-योजना संबंधी प्रवृत्तियों के अतिरिक्त दो बातों का उल्लेख कर देना आवश्यक है। इस युग में उपदेशों के लिए प्रकृति से दृष्टान्त आदि की व्यापक प्रवृत्ति रही है। इसका मूल भारतीय साहित्य की व्यापक परम्परा में है। तुलसी, कबीर, रहीम, गिरधर, दीनदयाल आदि कवियों ने प्रमुखतः इनका प्रयोग किया है। इनमें श्रम्योक्ति, समाधोक्ति का आश्रय भी लिया गया है। दूसरी उल्लेखनीय बात, प्रकृति से संबंधी क्रिया-पदों का मानवीय

३९ जगद्गिनद; वही : पृ० ३५३

४० दंडा०; मं० दो० ३२१

४१ माव०; देव : २ -

संबन्धों में प्रयोग है।^{४२} इस युग में सरसाना, चमकना, मड़कना, डहड़हाना, लहलहाना, विवराना, ललाना, मीवना, चमकना, मिल-मिलाना, मुरभाना, दमकना आदि अनेक प्रकृति-क्रियाओं का प्रयोग मानवीय भावों तथा अनुभावों के विषय में हुआ है। इनका प्रयोग बाद के रीति-कालीन कवियों तक में बराबर मिलता है।

...

...

^{४२} १८०१; मति १७ १७१ में 'मुक्कशान के लिए मरमरी; (५००) है
जिए मरमरी, तथा 'दीर्घ' के लिए लहजरी का प्रयोग है।

प्रमुख सहायक पुस्तकें

प्रथम भाग

प्रथम प्रकरण

१. ऐन आउट लाइन ऑव इन्डियन क्लिमासकी हिस्ट्री।
२. इन्डियन क्लिमासकी, एस० रामाकृष्णन् ।
३. नेचुरल्लिम ऐन्ड एगानास्टिक्लिम, जेम्स वार्ड (१८६६ ई०) ।
४. परसेप्शन ऑव क्लिमास एन्ड रिक्लेटी, सी० डी० ब्राड (१९०५ ई०) ।
५. माइन्ड ऐन्ड हर्ट्स प्लेस इन नेचर, सी० डी० ब्राड ।
६. माइन्ड एन्ड मैटर; ब्रिटाइन (१९३१ ई०) ।
७. हिस्ट्री ऑव इन्डियन क्लिमासकी; दास गुप्ता ।
८. हिस्ट्री ऑव मोरॉपियन क्लिमासकी; वास्किन बर्ग ।
९. एथोल्यूशन आण्ड रिलिजन; पेयर्स ।

द्वितीय प्रकरण

१. एक्सपीरियन्स ऑव नेचर; जे० डिवी (१९२६ ई०) ।
२. दि कलर सेंस; कार्लमार्स (१८७६ ई०) ।
३. थियरी ऑव माइण्डाली, रॉस (१९२१ ई०) ।
४. नेचर, इन्डिभिजुअल ऐन्ड दि वर्ल्ड; जे० रूशप्लेस ।
५. दि प्ले ऑव मैन; कार्ल बार्थ (१९०१ ई०) ।
६. मेथैडिक्लिम ऑव नेचर; सी० रीट (१९०५ ई०) ।
७. दि वर्ल्ड ऐन्ड दि इन्डिभिजुअल; जे० रूशप्लेस (१९१२ ई०) ।
८. रॉस, यारम एन्ड दिव्या; क्लेक्लेन्डर



तृतीय प्रकरण

१. दि एमोशन एन्ड दि विल; ए० बेन (१८६५) ।
२. एनालिटिक साइकॉलजी; जी० एफ० स्ट्राउट ।
३. दि क्रिएटिव माइन्ड; हेन्री वर्गसां ।
४. जेनरल साइकॉलजी; गिलीलेन्ड, मार्गन, स्लीव्स (१९३० ई०) ।
५. दि प्रिन्सिपल्स ऑव साइकॉलजी; डब्लू-जेम्स ।
६. ए मैनुअल ऑव साइकॉलजी; जी० एफ० स्ट्राउट (१९२९ ई०)
७. साइकॉलजी ऑव इमोशनस्; रिवोट (१९११ ई०)

चतुर्थ प्रकरण

१. दि एलेन्स ऑव एस्थिटिक्; क्रोरो (१९२१ ई०)
२. एस्थिटिक्; क्रोरो (इंग्लोस एन्सली द्वारा अनुवादित १९२९ ई०)
३. एस्थिटिक् इक्सपीरियन्स एन्ड इट्स प्रीसपोज़िशनस्; मिस्टर
सी० नाइम (१९४२ ई०)
४. एस्थिटिक् प्रिन्सिपल्स; थार० मार्शल (१९२० ई०)
५. ए क्रिटिकल हिस्ट्री ऑव मार्टन एस्थिटिक्स; अर्ल ऑव लिस्टो-
वेल (१९३३ ई०)
६. टाइट्स ऑव एस्थिटिक् जजमेंट; ई० एम वटलेट (१९३७ ई०)
७. दि थियरी ऑव न्यूटी; वेरिट (१९२३ ई०)
८. दि फिलासफी ऑव फाइन आर्ट; हेगल (१९२० ई०) ।
९. दि फिलासफी ऑव दि न्यूटीकुल; डब्लू० ए० नाइट (१९१६ ई०)
१०. फिलासफी ऑव न्यूटी, वेरिट (१९३१ ई०)
११. न्यूटी एन्ड अदर फार्म्स ऑव वैज्यू; एस० अलेक्जेंडर
(१९२७ ई०)
१२. मार्टन पेंटर्स; रस्किन
१३. साइकॉलाजिकल एस्थिटिक्स; ग्रान्ट एलन (१८८७ ई०)
१४. दि सेन्स ऑव न्यूटी; सन्यायन (१८९६ ई०)

१५. ए स्टडी इन कान्टम्प्ट एस्पिटिक्स्; दन्डम (१९३४ ई०)

१६. ए हिस्ट्री ऑफ एस्पिटिक्स्, बोसनेट (१९३४ ई०)

पंचम प्रकरण

१. आक्सफ़र्ड लेक्चर्स ऑन पोएट्री : बडेले

२. ए डिफ़िन्स ऑफ पोएट्री; पी० वी० शेले

३. ए प्रिफ़ेस टु दि लिटिरेल बेजेन्स; वर्डस्वर्थ

४. फ्रॉच प्ले इन लन्दन; मैथ्यू आर्नल्ड

५. लेक्चर्स ऑन इंगलिश पोएट्स; डब्लू० हेज़लिट

६. दि हीरो ऐज़ ए पोएट; कालाइट

द्वितीय-भाग

१. दि आइडिया ऑफ दि होली; रोड्सक ओटो

२. इन्ट्रोडक्शन टु दि स्टडी ऑफ दि हिन्दू डॉक्ट्रिन; रेना
ग्यूनॉन (१९४५)

३. इनसाइक्लोपीडिया ऑफ रिलिगियन एन्ड एथिक्स (गॉड्स, हिंदू)

४. ए कॉन्स्ट्रक्टिव सर्वे ऑफ उपनिषदिक फ़िलासफी; आर०
डी० रानाडे (१९२६)

५. ट्रान्सफ़ारमेशन ऑफ नेचर; कुमार स्वामी (१९२४)

६. दि निर्गुण स्कूल ऑफ हिन्दी पोएट्री; पी० डी० बड़वाल
(१९२९)

७. नेचुरल ऐन्ड सुपरनेचुरल; जान ओमन (१९२७)

८. नेचुरलिज्म इन इंगलिश पोएट्री, स्टैफ़ोर्ड ब्रोक (१९२४)

९. दि भक्ति कल्ट इन एन्थ्रोप इन्डिया; मागवत कुमार शास्त्री

१०. मिस्टीसिज्म; इवीलेन अन्डरहिल (१९२६)

११. बर्शिण ऑफ नेचर; जे० जी० फ्रेज़र

१२. दि सिक्स सिस्टम ऑफ इन्डियन फ़िलासफी; मैक्स मुलर

स्रील

१३. दि सोल इन नेचर; हान क्रिश्चियन
 १४. हिंदू गॉड्स ऐन्ड हीरोज़; लियोनल डी० वानर्ट (१९२२)
 १५. हिंदू-मिस्टीसिज़्म, महेन्द्रनाथ सरकार (१९३४)

संस्कृत काव्य-शास्त्र

१. संस्कृत पोइटिक्स; एस० के० हे
२. अलंकारसूत्र; वामन
३. काव्य प्रकाश, मम्मट (भं० ओ० सि०)
४. काव्य मीमांसा; राजशेखर (गायकवाड़ ओरि० सि०)
५. काव्यादर्श; दण्डी
६. काव्यानुशासन; हेमचन्द्र (काव्य माला)
७. काव्यानुशासनवृत्ति; वाग्भट्ट (काव्य०)
८. काव्यालंकार; रुद्रट (काव्य माला)
९. नाट्य-शास्त्र; भरत
१०. प्रताप रुद्रयशोयूपण; विद्यानाथ (वाम्ने संस्कृत प्राकृत सिरीज़)
११. रत्नार्णव; भीमशिख मूपाल (अ० सं० प्र०)
१२. बक्रोक्ति जीवित; कुन्तल (क० ओ० सि०)
१३. साहित्य दर्पण (खे० भी०)

मध्ययुग के अध्ययन के आधारभूत प्रमुख ग्रन्थ—

१. इन्द्रावती; नूरमोहम्मद (ना० प्र० स०)
२. कबीर ग्रंथावली; सं० श्यामसुन्दर दास (ना० प्र० स०)
३. कवित्त-रत्नाकर सेनापति; सं० उमाशंकर शुरु (हिंदी परिषद, प्रयाग विश्वविद्यालय)
४. कीर्तन संग्रह, (अहमदाबाद, लल्लूभाई छगनलाल देसाई)
५. चित्रावली; उसमान, सं० जगन्मोहन वर्मा (ना० प्र० स०)
६. जायसी ग्रंथावली; सं० रामचन्द्र शुरु (ना० प्र० स०)
७. दोला माफूरा वृहा; (ना० प्र० स०)

८. मुलसी रचनावली, सं० वज्ररंग (बनारस; सीनाराम प्रेस)
 ९. नंददास प्रयावली, सं० तमाशंकर शुक्ल (प्रयाग, विश्व०)
 १०. नल दमन काव्य (पोद्दलिपि, ना० प्र० सं०)
 ११. पद्माकर-पंचामृत. सं० नंददुलारे वाजपेयी (रामरतन पुस्तक
 भवन, काशी)
 १२. पावस शतक, सं० हरिश्चन्द्र (खड्गविलास प्रेस, बाँकीपुर)
 १३. पुष्टिमागोंव पद संग्रह (बबई जगदीश्वर प्रेस)
 १४. विशारी सतसई. सं० बेनीपुरी
 १५. चीजक, कबीरदास पाखंड खंडिनी टीका (खे० श्री०)
 १६. मनिराम-प्रयावली, सं० कृष्णविहारी मिश्र (गंगा पुस्तक माला)
 १७. नीरानदावली; सं० विष्णुकुमारी
 १८. रसिक प्रिया; केशव, सरदारकृत टीका (खे० श्री०)
 १९. रामचन्द्रिका; केशव; सं० लाला भगवानदीन (काशी, साहिब्य-
 सेवा सदन) और टीका० जानकी प्रसाद (खे० श्री०)
 २०. राम-चरितमानस (गीताप्रेस)
 २१. विद्यापति पदावली; सं० नगेन्द्रनाथ गुप्त (१० प्रे०)
 २२. बेलि किमन रुक्मणी री; पृथ्वीराज (हि० ए० प्रयाग)
 २३. सुन्दर-प्रयावली
 २४. सुन्दरी-तिलक; सं० हरिश्चन्द्र (खड्गविलास प्रेस, बाँकीपुर)
 २५. छरसागर (बबई, खेमराज प्रेस)
 २६. हजारा, हाकिम झाँ (लखनऊ; नवलकिशोर प्रेस)

प्रमुख पारिभाषिक शब्द

		अ
अप्यन्तरित .	—	Transferred
अनुकरणात्मक	—	Imitative
अन्तर्वेदन	—	Organic Sensation
अन्तः सहानुमति	—	Empathy
अभावात्मक तत्त्व	—	Non-Being
अभिव्यक्तिवाद	—	Expressionism
		आ
आइडिया	—	Platonic idea
आत्म-तल्लीनता	—	Reapture
आत्म-हीन भाव	—	Inferiority complex
आत्मानुकरण	—	Self-imitation
आछाद	—	Ecstasy
		इ
इन्द्रिय वेदन	—	Sensation
इन्द्रियातीत	—	Transcendental
		क
कल्पन, कल्पना	—	Imagination
काल	—	Time
क्रीडात्मक अनुकरण	—	Playful imitation
केन्द्रीकरण	—	Centralization
		ग
गति	—	Motion
		व
विकीर्ण	—	Volition

जीवन-यान	—	अ Preservation of Life
तत्त्ववाद	—	ब Metaphysics
लौकिक	—	क Measure
दार्शनिक	—	ख Philosophy
दिक्	—	ग Space
	—	
नैसर्गिक चरित्र	—	घ Natural selection
	—	ङ
परम सत्य	—	च Concept
परम लक्ष्य	—	छ Ultimate reality
परम सत्य	—	ज Absolute reality
परमेश्वर	—	झ Transcendent
कारणवाद	—	ट Principle of causality
पीडा	—	ड Pain
पोषण	—	ण Nutrition
प्रकृतिकार	—	त Naturalism
प्रतिबिम्ब	—	थ Reflection
प्रतिभा	—	द Phenomenon
प्रत्यक्ष बोध	—	ध Percept
प्रत्यक्षानुभव	—	न Impressite
प्रत्यक्षकार	—	प Empiricism
प्रत्यक्षकारक	—	फ Perquisite
प्रारम्भिक	—	ब Primary

ज्ञान	—	बोध	—	व	Cognition
भौतिक तत्त्व	—	भौतिक वाद	—	म	Matter
भौतिक विज्ञान	—		—		Materialism
			—		Physical science
मन, मानस	—		—	न	Human mind
मनस	—		—		Mind
सहाय्यमिका	—		—		Secondary
मानवीकरण	—		—		Anthropomorphism
युक्तिवाद	—		—	य	Rationalism
रूप	—		—	र	Reason
रूपात्मक रुढ़िवाद	—		—		Formalism
वंश विसरण	—		—	घ	Propagation of Species
विकलान	—		—		Disintegration
विचार	—		—		Thought
विभक्तिकरण	—		—		Differentiation
विज्ञान	—		—		Idea
विज्ञानवाद	—		—		Idealism
शोषण	—		—	श	Absorption
संकलन	—		—	स	Integration

अपेक्ष	—	Feeling
संस्कारवाद	—	Classicism
उपेक्ष	—	Animated
उपेक्ष प्रक्रिया	—	Animated perception
उपेक्षानुसार विचार	—	Creative Philosophy
उपेक्षवाद	—	Pantheism
उपेक्ष मध्य	—	Contradiction
उपेक्ष बुद्धि	—	Insight
उपेक्षानुसार (उपेक्षानुसार) भावना	—	Supersensory
उपेक्ष (उपेक्षानुसार)	—	Self-consciousness
उपेक्षानुसार	—	Revelation
उपेक्षानुसार	—	Intuition



अनुक्रमणिका

[illegible]

श्रीगणेशाय नमः—१९०, २०, ३३३
३३४, ३३५ टि, ३३६, ३३७ ३३८,
४३३, ४३४ ४३५, ४३६, ४३७, ४३८
"गणेशाय नमः" गुरुदेव—३०३ टि.
३०४ टि.

गुणगोपनी—३४१, ३४२, ३४३,
३४४, ३४५, ३४६, ३४७, ३४८, ३४९,
३५०, ३५१, ३५२, ३५३, ३५४, ३५५,
३५६, ३५७ टि, ३५८—३५९, ३६० टि
३६१—४, ३६२, ३६३, ३६४, ३६५,
३६६—३७, ३७८, ३७९, ३८०, ३८१,
३८२, — ३८३, ३८४, ३८५,
३८६, ३८७, ४३०, ४३१, ४३२, ४३३,
—४४, ४४१ ।

विष्णुजी भाव भूमी (दि)—७८
दि, ८५ टि ।

दण्डी—१०५ टि, १३२ टि, १३३,
१३४, १३५ टि, १४० टि, १४६ ।

दरिया माइन—२३७, २३८, २३९,
२४१, २४३, ४४० ।

दाहू—१६७, १६९, १७६, २०७,
२०७ टि, २०८, २०८ टि, २०९, २१२,
२१५, २१६, २१७, २२२, २२५, २२६,
२२८, २२९, २३२—२७, २४२, ४४८

दीनदयाल गिरि—४१०, ४६७,
४७२, ४७३, ५०१ ।

दुलहरन वास—१४८, २५२,
२५६, २७२, २७७, ३४५, ३५२, ३५३,
४४२, ४४६, ४४७ ।

देव—१४१, ४१२, ४६८, ४७०
—७२, ५०१ ।

दीर्घाजी—१७८ टि, ५०१ टि ।

दीर्घाजी—२१८ टि, ३१९, ४१९

दीर्घाजी—१४० ।

दीर्घाजी—१०३ टि ।

दीर्घाजी—१८३, ३०१, ३

दीर्घाजी—३८८ टि, ३९०, ३९१, ३

४००, ४०३ ।

नमोस्तुते वायु—२५०, २५१

२५४ टि, २५६, २५७ टि, २५९, २

टि, ३०१, २०८, २०८ टि, २०९, २

टि, ३४३ टि, ३५५ टि, ३५६ टि, ४४

४४७ टि ।

नमोस्तुते—१०, २१ ।

नमोस्तुते—१८६, २३३ ।

नमोस्तुते—१३४ ।

नित्य-विहार जुगुल ध्यान (भक्त
रहित) —३८८ टि ।

नित्य-विहार जुगुल ध्यान—(वि
लान गोस्वामी) —३८८ टि ।

निगुण स्कूल भाव दिव्यी पोद्दी
(दि)—१७१ टि, २०९ ।

निसार—२७२ ।

नूरमोदभाद्र—२५४, २६५, २६८,
२७०, २८३, २८४, ३५०, ३५५,
४४५ ।

नेत्रुरल रन्त छपरनेत्रुरल—२५१ टि,
२५७ टि ।

नेत्रुरिज्य इन इभलिज पोद्दी—१६४
टि ।

टि ।

टि ।

टि ।

टि ।

टि ।

टि ।

चौदह

*ਪ੍ਰਭੂ ਪੰਥ ਅਤੇ ਆਦਿਮ ਸਾਹਿਬ ਦੇ ਜਨਮ—
੮੫ ਐ.

अ. ५ कृष्ण इति अष्टोत्तर त्रिंशत्—२०२ डि

मंडिमास—२३३ दि, २३८ दि ।

मृदापत्र—०१ रि. १०८ रि।

ਸਤਿਨਾਮੁ—ੴ ਸਤਿਗੁਰੁ ॥ ੧੦੦ ॥

附(八)——2.2.4, 2.2.4 注, 2.2.5.

अथर्वश्रुति—३५५ ।

सागबनकुमार दासी—२०३ टि।

भावि-१४५, १४८, १४९, १५४,
१५७, ३१७।

माद-विनाम—१४१ दि, ४७२ दि, ४१३ दि, ४३६ दि, ४७० दि, ४७१ दि, ४७२ दि, ५०१ दि।

मास—१०० टि, १३२, टि १३३,
१३४, १३४ टि।

मिनापीडाम—१४१ ।

मञ्जुमहार (एम० आर०)—३७४ टि।

मनिराम—२१२, ४१४, ४६०, ४६२,
४६६, ४९९, ५००, ५०१ !

मसुदा—१०६ दि, १२४।

मल्लिकाजि २२९ ।

महादेवी — ७८ टि।

महादेवी का विवेचनात्मक गद्य—४८
टि।

महाबानी—इत्यत्र हि ।

महामारत—१४४, १४४ टि, १४७, १५२
१५५, ३३२ ।

माइन्ड एन्ड मैटर—७ दि ।

माघ—२४३, २४८, २५४, २५७, २५८,
२६६, २६८, २७२ ।

साधनानाम् कालवर्द्धनम्—३७४, ३७५ दि,
४३३, ४३४ दि ।

ਸ਼ਾਇੰ (ਏਕ. ਫ਼ਾਰ.)—੩੧, ੩੧ ਟਿ।

निप्रदत्त—२३० दि।

मिस्ट्रेसिङ—२१७ डि, २११ डि, २१२ डि।

मीमांसा—१८२, १८९ टि, ३०९, ३४८, ३७९, ४५२, ४५३ ।

मेगडूगन—५९ ।

मैथिल—१७५, ४३३ ।

दाशरथ्य—२१० टि ।

मुसुक्त जुनेका—२७१, २७२, २७६ टि।

संगमर—३८८ टि ।

सर्वज्ञ—१४४ टि, १४७, १५३, १७० ।

रनिम बरी—३८८ टि ।

रवीन्द्र साहू—२४४ ।

हसन्नान—१८२, १८९ टि, ३०९, ४०३,
४०४।

रस-गंगाधर—१०० टि, १०१ टि।

रस-नियुक्त-निधि—४१० टि।

इस प्रयोग—१४२, ४१२ दि।

रत्तरात्र—४१२ टि, ४१३ टि, ४१९ टि,
५०२ टि।

रस-विलास—३५८ टि ।

रसायनसार—१३८ टि ।

रसिक-प्रिया—१४२ दि, २११ दि,
४१३ दि।

रसिक-संग—२५८ दि ।

एस्किन-८३ ।

बृहस्पति-संज्ञरी—३८५ टि ।

इति—५०३ ।

